

**Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования**

**ФОРМИРОВАНИЕ
НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
У ШКОЛЬНИКОВ-ПОДРОСТКОВ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите:
Зав.кафедрой
« » _____

Исполнитель:
Брежнева Екатерина Александровна
обучающийся БО- 42 группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Матвеева Кира Платоновна,
канд. пед. наук,
профессор

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	7
1.1. Исторические аспекты русского народного исполнительства.....	7
1.2. Характеристика комплекса навыков русского народного исполнительства.....	17
1.3. Психолого-педагогические предпосылки формирования музыкально-исполнительских навыков у школьников-подростков.....	42
ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ОПЫТНОЙ РАБОТЫ ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА У ШКОЛЬНИКОВ-ПОДРОСТКОВ.....	48
2.1. Условия проведения опытной работы, характеристика диагностических методик исследования.....	48
2.2. Содержание процесса опытной работы по формированию навыков русского народного исполнительства.....	53
2.3. Характеристика результатов опытно-поисковой работы	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	74
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	78
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	82

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Одним из ярких направлений российской культуры является русское народное музыкальное исполнительство. Складывавшаяся веками, его образцы переходят из поколения в поколение. Русское народное музыкальное исполнительство отражает жизнь народа, его историю, мировоззрение, обычаи, труд. Оно сопровождало русского человека на протяжении всей жизни, помогало в трудовой деятельности, украшало быт.

Необходимость сохранения и развития этих традиций привела к появлению профессиональных исполнительских коллективов, опирающихся в своем творчестве на народную манеру исполнения, на фольклорный музыкальный репертуар. В опоре на исследования в области истории и теории русского музыкального фольклора (Д. С. Бершадская, Т. И. Калужникова, Н. И. Кравцов, С. Г. Лазутин, В. М. Щуров и др.) были заложены традиции подготовки профессиональных исполнителей, владеющих народной манерой исполнения (В. И. Байтуганов, Н. В. Калугина, И. Ю. Сарафанова, Л. В. Шамина и др.).

В системе дополнительного образования сегодня широко развернуто обучение детей народному музыкальному исполнительству. Сегодня в нашей стране появляются школы народной музыкальной культуры, детские фольклорные исполнительские ансамбли и хоры, складываются традиции обучения детей народной певческой манере. Появляются работы, посвященные обучению юных народных исполнителей (Э. С. Абашева, И. И. Веретенников, Н. И. Кашина, Г. М. Науменко, А. В. Орлова, Л. Н. Соколова и др.). Однако количество таких работ пока еще невелико.

Налицо противоречия:

— между богатой сокровищницей народного музыкального исполнительства и недостаточным сохранением его традиций в современном бытовом музицировании;

— между наличием профессиональной системы обучения взрослых исполнителей навыкам народной манеры исполнения и недостаточной ее адаптацией для условий общего и дополнительного музыкального образования детей;

— между наличием источников, освещающих основы формирования навыков народного исполнительства, и ограниченным количеством источников, посвященных формированию навыков русского народного исполнительства у детей и подростков

— между наличием источников в области вокального обучения детей в академической манере, и недостатком их в области обучения в народной манере.

Этим определяется актуальность **проблемы** исследования, заключающейся в необходимости формирования навыков русского народного исполнительства у детей и подростков. В рамках данной проблемы **темой** нашего исследования явилось «Формирование навыков русского народного исполнительства у школьников-подростков». Данный процесс мы ограничили рассмотрением навыков русского народного пения.

Цель: Рассмотреть теоретические основы формирования у детей навыков русского народного исполнительства и проверить их эффективность в опытной работе.

Объект: Процесс освоения навыков русского народного исполнительства.

Предмет: пути формирования у школьников-подростков навыков русского народного исполнительства в условиях народного отделения детской школы искусств.

Гипотеза: Успешное формирование у школьников-подростков навыков русского народного исполнительства в условиях народного отделения детской школы искусств может быть достигнуто, если:

— знать природу и жанрово-стилевые особенности русского народного исполнительства;

— осуществлять формирование навыков русского народного исполнительства с учетом психологии подросткового возраста;

— опираться на принципы фольклорного творчества, многообразие форм приобщения к народной культуре, использовать методы, свойственные русской народной педагогике.

Задачи:

– осветить исторические аспекты русского народного исполнительства;
– изучить комплекс навыков русского народного исполнительства у детей подросткового возраста;

– рассмотреть психолого-педагогические предпосылки формирования у детей музыкально-исполнительских навыков;

– разработать диагностическую методику исследования;

– охарактеризовать условия и содержание опытной работы по формированию навыков русского народного исполнительства;

– проанализировать результаты опытной работы.

Использовались следующие **методы** исследования: *теоретические*: изучение литературы по проблеме исследования, сопоставление источников, обобщение материала; *эмпирические*: педагогическое наблюдение, интервьюирование, опытная работа.

Методологическую основу исследования составили: идеи о сохранении отечественного культурного наследия (Г. М. Науменко, В. М. Щуров) положения истории русского народного музыкального исполнительства (Н. И. Кравцов, С. Г. Лазутин, И. Ю. Сарафанова, В. М. Щуров); методические подходы к обучению детей пению – академическому (Л. М. Жарова, Д. Е. Огороднов, В.С. Попов) и народному (В. И. Байтуганов, Г. М. Науменко, Л. В. Шамина).

Опытной базой исследования была Екатеринбургская детская школа искусств № 11 имени Е. Ф. Светланова.

Апробация материалов исследования осуществлялась в ходе выступления на девятой всероссийской научно-практической конференции

преподавателей, аспирантов, соискателей, магистрантов и студентов 21—22 апреля 2016 г., г. Екатеринбург, Россия, и опубликования статьи «Теоретические аспекты формирования у детей начальных навыков русского народного пения» в сборнике указанной конференции.

Структура выпускной работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В данной главе рассматривается историческое развитие русского народного исполнительства. Раскрыто содержание навыков исполнительства в целом, а также русского народного исполнительства. Приведена сравнительная характеристика академической и народной манер пения. Рассматриваются предпосылки и особенности музыкального развития у детей подросткового возраста. Освещаются вокальные особенности детского голоса в подростковый период.

1.1. Исторические аспекты русского народного исполнительства

Устное народное творчество – первооснова всей музыкальной культуры. В современном музыкальном народном искусстве совмещаются культурные напластования разных времен и эпох [38, с. 3].

Сердцевиной устного народного творчества является народная песня – литературно-музыкальный материал быта, живущий в устной традиции. Один из самых главных признаков нашего народного творчества – это его устная природа. Ещё с древних времен произведения поэтического народного искусства создавались в процессе живого исполнения. Народное творчество складывается веками, его образцы переходят из поколения в поколение. Русская песня ярко отображает самобытность русского народа. В народных песнях отражены как быт русского народа, так и мировоззрение, увлечения, жизнь народа в целом. Народные песни исполнялись на лоне природы, так как сама природа боготворилась и обожествлялась. Это естественно, ибо после великих трудов русский человек всегда искал единения с природой, с землей, которая родит все.

Русская песня – богатейшая по своей тематике, по своим средствам художественного выражения и по своему идейно-эмоциональному содержанию [30, с. 5].

Дошедшие до нас из глубины веков образцы народного творчества песни, былины, сказания, танцы, предметы утвари, простейшие музыкальные инструменты – характерные явления народной культуры. Обращение к глубинным пластам народного художественного опыта служит современности, обогащает и укрепляет культуру, память, традиции.

Народное творчество – синтетическое искусство, соединяющее в себе особенности нескольких искусств. Некоторые произведения определённых жанров исполнялись исключительно под аккомпанемент музыкальных инструментов. Так, например частушки исполнялись под гармонь и балалайку, а песню сопровождал танец [14, с. 8].

Согласно «Своду этнографических понятий и терминов», к *народным музыкальным инструментам* относятся традиционные звуковые орудия народной музыки. Инструменты могут быть природными, изготовленными самим музыкантом; фабричными; автохтонными или заимствованными из других культур. Различаются по специализации, использование только в качестве музыкального инструмента или многофункционального орудия, техникоакустические и выразительные возможности, а именно тембр, строй — устойчивый, подвижный, свободный, чистый, темперированный; звукоряд; стабильность или мобильность звуковысотности и ритмики. Эти показатели отражают историко-культурное или локальное своеобразие традиции.

Инструментарий русской народной музыки огромен. Он включает в себя разнообразные виды музыкальных инструментов, у каждого инструмента своя специфика, которая обусловлена функционированием в культуре, а именно ролью в быту, труде, обрядах и праздниках. Народные инструменты неотделимы от музыкальной практики и музыкально-

типологических особенностей произведений традиционного искусства [24, с. 300].

Музыкально-инструментальная культура русского народа обладает рядом общенациональных признаков и весьма существенной дифференциацией музыкально-стилевых (локально-диалектных, историко-эстетических, социально-профессиональных) пластов. Эти пласты обусловлены этногенетическими (наследием дославянских — финно-угорского, балтского, тюркского и других - компонентов в этногенезе народа и отдельных его региональных общностей) и социально-географическими (взаимодействием с соседями, развитием рынка, миграциями, отличиями в функционировании музыки и инструментов в разной социальной среде). Региональные и жанрово-генетические различия народной музыки оставили свой отпечаток и на музыкальных инструментах, их типах, вариантах и группах вариантов [24, с. 301].

В этой главе рассматриваются, прежде всего, те инструменты, которые играют или играли определенную роль в традиционной трудовой, обрядовой, бытовой практике и участвовали в становлении русской народной музыкальной традиции, чтобы верно представить русскую традицию в кругу музыкальных инструментов народов мира.

Народные инструменты делятся на группы, приведём несколько примеров:

Идиофоны

Источник звука вибратор — само тело инструмента либо его часть, не требует для звукоизвлечения какого либо предварительного натяжения или сжатия. Способ возбуждения звука определяет несколько разновидностей идиофонов, таких как соударяемые, потряхиваемые, ударяемые, скребковые, щипковые, фрикционные (за счет трения) [5].

Стучалки — представленные в виде двух соударяемых деревянных дощечек, употреблявшихся вплоть до 1970-х годов в детской игровой

практике северорусских областей. Они обнаружены и в новгородских раскопках XII века.

Ложки – один из самых известных в наше время общерусских народных ударных инструментов. В прошлом применялись деревянные ложки, иногда с удлинённой рукояткой; в настоящее время – металлические, используемые в быту и дающие более яркий звук.

Включившись в концертные и ярмарочные формы музицирования, ложки стали нередко снабжаться бубенцами (маленькими металлическими погремушками в виде пластинок или шариков). В начале XX века были распространены (особенно в воинских хорах) металлические ложки с колокольчиками и бубенцами. Обычно применялись три-четыре (реже пять-шесть) ложки [24, с. 302].

Мембранофоны

Источником звука является натянутая перепонка. Звук извлекается при помощи удара, реже трением. В связи с конструкцией они подразделяются на одномембранные, двухмембранные, а также мирлитоны (где мембрана возбуждается от пения исполнителя) [5].

Бубен – деревянная обечайка шириной примерно 6 сантиметров, в виде обруча, с натянутой на нее тонкой кожаной мембраной. Внутри неё подвешены бубенцы и колокольчики, а к ней самой прикреплены металлические пластинки или тарелочки. При ударе по мембране ладонью либо при встряхивании бубна, бубенцы и колокольчики начинают звенеть. Применяются также удары о локоть, трение по мембране большим пальцем, удары бубном о колено, по голове, носу, подбородку, удар на лету при подбрасывании инструмента вверх. В прошлом на бубне играли скоморохи.

Набат – сигнальный инструмент русского воинства в виде тулумбаса гигантских размеров, обладавший звуком оглушительной силы.

Барабан – это такой деревянный цилиндр, со всех сторон обтянутый кожей, прикрепленной накрест переплетающимися ремнями или веревками. Небольшие барабаны подвешивались к поясу, по ним били деревянными

палочками. На больших играли вошагой или деревянной колотушкой, обшитой на конце сукном. Начиная с рубежа XVI—XVII веков такие барабаны применялись в полках русской армии как сигнальный инструмент. Так же этот инструмент употреблялся и в различных инструментальных ансамблях. Он получил широкую популярность в народной музыке, особенно у скоморохов и странствующих поводырей дрессированных медведей [24, с. 309].

Хордофоны

Источник звука – натянутая струна. В зависимости от способа установки струн на инструменте, их положения, возможности извлечения и изменения звука, характера вибрации можно выделить две группы хордофонов – цитровидные и лютневидные [5].

Балалайка – инструмент с длинной шейкой, лопатообразной головкой и корпусом треугольной (в XVIII веке чаще овальной или овальной с прямым срезом внизу) формы из дерева, иногда из сушеных тыкв-горлянок. На шейке имелось до пяти навязных диатонических ладков. Чаще всего двух, трёх струнные. В конце XIX века В. В. Андреев усовершенствовал балалайку, увеличив размер корпуса относительно шейки и введя врезные хроматические ладки (на инструментах массового выпуска их шестнадцать, на концертных заказных – до двадцати четырех), тем самым он приспособил балалайку к нуждам академического исполнительства. В результате можно говорить о существовании двух инструментов: народной и андреевской балалаек.

Народная балалайка сегодня имеет три металлические струны, иногда удваиваемые для большей звучности, и яркий, звонкий тембр. Основной прием звукоизвлечения – бряцание по всем струнам четырьмя пальцами правой руки [24, с. 312].

Мандолина (уступает балалайке по распространенности) – инструмент неаполитанского происхождения, попавший в русскую народную традицию благодаря популярным в российских городах любительским неаполитанским

оркестрам. Инструмент заимствован русскими без изменения конструкции и строя (четыре струны по квинтам). Звуковысотный стандарт настройки отсутствует. Русские мандолинисты не применяют тремоло, заменяя его ритмическим дроблением протяженного звука мелодии. Фактура наигрышей – мелодическая, реже встречаются квинтовое «утолщение» мелодии, бурдон на открытых струнах и аккорды в кадансе. Репертуар – танцевальные мелодии на песенной основе и песни позднего слоя, реже плясовые и частушечные наигрыши [24, с. 314].

Аэрофоны

Столб воздуха заключен вне корпуса инструмента [5]. К ним относятся следующие инструменты:

Чешуйка (на юге – пуска) – тоненькая пластинка, чаще, из рыбьей чешуи или кусочка фотопленки, которую вставляют в рот за нижними зубами и прижимают языком. Дую на нее, исполнитель получает звук специфического свистящего тембра, высота которого может меняться в зависимости от интенсивности дутья и напряжения губ, то есть от образующегося объема и формы вибрирующего столба воздуха.

Береста – тонкая пластинка, чаще, из березовой коры, которую прикладывают к губам, немного растягивают и приводят в колебание, втягивая воздух в себя, что создает своеобразные свистящие звуки [24, с. 319].

Значительную роль в культурной жизни русского народа играли различные пляски в сопровождении народных музыкальных инструментов, а так же песни, сочетающиеся с хореографическими движениями.

В. М. Щуров [38, с. 96] пишет, что к середине XVII столетия, а особенно на протяжении XVIII и XIX веков хороводы, игры и пляски стали любимым развлечением сельской молодежи, вовсе потеряв обрядовое предназначение. Автор говорит о том, что в летнюю пору каждый погожий вечер служил поводом для встреч молодых людей в определенном месте села для разнообразных увеселений, и в первую очередь для игровых и

хороводных действ. Причем для каждой возрастной категории существовало свое место встреч и свой особый набор игр, хороводов — детских, подростковых, молодежных. По праздникам же в больших гуляньях принимали участие и молодые женатые пары [38, с. 97].

Русская народная хореография различается еще и по исторически сложившимся способам пластического проявления, подкрепленным соответствующими различными типами песенного либо инструментального сопровождения.

По мнению В. М. Щурова, отдельную группу в ряду хореографических русских народных форм составляют танцы. Они первоначально пришли с Запада, из Англии, Франции, и вошли в моду дворянских балов конца XVIII столетия. Затем были восприняты и сельскими жителями, причем в их среде приобрели характерно-национальные русские признаки со стороны как танцевальных движений, так и музыкального сопровождения. Сначала широкое распространение получили кадрили и лансье [38, с. 100].

Теперь кадрили являются одним из самых распространённых народных танцев во многих регионах России, в том числе и Свердловской области. Многофигурность кадрили перекликается с чередой хороводов, сменяющих один другой на молодёжных гуляниях и объединенных в общий хороводный цикл [31, с. 8-9].

Многие кадрили сопровождались ансамблевым пением, причем каждое так называемое «колено» (танцевальный раздел, отдельное танцевальное построение в целостной многосоставной композиции) было связано с отдельной самостоятельной песней. Всего подобных колен могло быть от трёх-пяти-семи (костромская «Семизарядная козуля») до двенадцати и больше (в Подмосковье) [38, с. 101].

Столь широкое распространение кадрили обусловлено в первую очередь тем, что этот танец отвечал этическим и эстетическим запросам крестьянской молодёжи того времени. Основным движением в кадрили, как и в хороводах, является шаг, приплясывание. Исполнение кадрили могло

сочетаться с пением лирической песни, фрагменты которой чередовались с фрагментами танца. С распространением кадрили в народной среде композиция танца обогатилась, появились новые фигуры, иными стали характер движения и манера их исполнения [31, с. 8-9].

На примере кадрили рассмотрим взаимосвязь песни, танца и сопровождения в виде народных инструментов.

В Свердловской области, как и в других регионах, бытуют кадрили с разными типами музыкального сопровождения:

- Инструментальным (под инструментальные наигрыши).
- Инструментально-песенным (пение с одновременной игрой на музыкальном инструменте).
- Песенным (сопровождение фигур голосом) [31, с. 12].

Важным считаем высказывание И. Ю. Сарафановой о том, что в одних населённых пунктах бытовал преимущественно песенный тип кадрили, а в других – инструментальный. Связано это с особенностями заселения Урала. В горнозаводских посёлках хороводно-игровая традиция разрушалась интенсивнее, активнее развивалась инструментальная культура. В старообрядческих посёлениях, напротив, дольше сохранялась песенная традиция. Согласимся с мнением И. Ю. Сарафановой о том, что каждый тип кадрили напрямую связан с развитием инструментальной традиции в конкретной местности. Интенсивное распространение инструментальной культуры влекло за собой разрушение традиции песенного сопровождения, и наоборот, отсутствие инструментов или исполнителей, играющих на них, способствовало использованию в качестве аккомпанемента местных песен или подручных средств.

Следует отметить, что в последнее время наметился повсеместный переход к инструментальному сопровождению кадрили [31, с. 13].

Кадриль могут сопровождать песни разных жанров: плясовые, хороводные, игровые, шуточные, встречаются и детские, а также частушки. Частушки в сочетании с аккомпанементом различных музыкальных

инструментов могут сопровождать всю кадрили, но чаще отдельные её фигуры. Эти фигуры так и называются – под частушки. Как правило, исполняя фигуру под конкретную песню, народные певцы не связывают её текст с танцевальными движениями. Действительно, в большинстве случаев соответствие песенного сюжета и хореографии отсутствуют [31, с. 14]. Интересные традиции народного музыкального искусства в среде уральского казачества мы находим в работе Н. И. Кашиной [12, 13].

Особенности напевов и словесного содержания собственно хороводных песен во многом определяются характером хореографического построения хороводов, особенностями шага и пластикой их участников.

Хороводы имеют многовековую историю, на протяжении которой они развивались, обновлялись и по характеру хореографии, и по стилю пения. Причем одновременно сосуществовали и архаические, древние формы хороводов, и их более поздние, даже новейшие разновидности.

Еще с докиевской поры, со времен существования древних славянских племен, ведут свою родословную русские пляски, заключающиеся в энергичном, темпераментном хореографическом движении одного, двух или нескольких танцоров в сопровождении игры на народных музыкальных инструментах.

В некоторых местностях, особенно на юге России, хороводы сочетаются с пляской. В таких случаях можно говорить о плясовых хороводах, о сочетании в подобных примерах двух видовых жанровых признаков.

Со стороны хореографии существует несколько основных принципов композиционного построения хороводов.

Первый и самый распространенный – движение по кругу, по часовой стрелке – или в обратном направлении (нередко направление движения меняется по ходу звучания песни). При этом участники кругового хоровода либо берутся за руки, либо не замыкают круг, оставляя руки свободными. Иногда участники хоровода ходят парами (в Псковской области). В

южнорусском хороводе женщины картинно разводят руками перед корпусом или поднимают их вверх. При этом в некоторых курских селах они нежно и трепетно перебирают пальцами на плавно взметнувшихся вверх руках. Взмахи же рук мужчин здесь резки и энергичны. В северных и среднерусских селах женщины нередко берутся за края носовых платков, что придает движению большую грациозность, мягкость, пластичность.

Само слово «хоровод», вероятно, имеет древнее славянское происхождение. В Болгарии, например, круговой танец называется «хоро». В ряде русских диалектов произошли изменения этого слова на близкие по звучанию: карагод (в Курской области), каравод, куавод. В давние времена, очевидно, движение по кругу (посолонь – по ходу солнца) имело магический смысл [38, с. 101].

Хороводы игровые приближаются по типу хореографии к музыкальной игре, отличаясь от неё по смыслу игрового действия: если в собственно игре все подчинено достижению определенной предусмотренной ею цели во взаимодействии между партнерами, то в игровом хороводе на первое место выступают моменты театральности, пантомимической выразительности: солисты в центре хороводного круга в условной форме изображают те или иные жизненные ситуации, о которых поется в песне [38, с. 105].

Русское народное исполнительство – коллективное художественное творчество народа, вобравшее в себя его вековой жизненный опыт и знания.

Произведения народного поэтического искусства прошли большой путь, творились непосредственно в процессе живого исполнения и передавались затем от одного музыканта – певца к другому, из одного поколения в другое исключительно изустным путем. Во время своего формирования песня, танец и музыкально-инструментальная культура русского народа непрерывно влияли друг на друга обогащаясь новыми красками и в целом создавая яркий синтез искусств. Мы можем представить эти жанры как самостоятельные, но, воссоединив их в единое целое, разделить их уже невозможно.

1.2. Характеристика комплекса навыков русского народного исполнительства

По мнению Л. М. Жаровой [11], прежде чем начинать вокально-хоровую работу, следует научить детей правильно держаться при пении, то есть принимать нужную певческую установку. Педагогу нужно следить за певческой установкой детей на каждом занятии, так как от нее зависит правильность работы звукообразующего и дыхательного аппарата. Певческая установка должна быть максимально свободной: шея и корпус выпрямлены, ноги всей ступней стоят на полу, и ни в коем случае не задирают подбородок – это ведет к неправильной манере пения [11, с. 13].

В. Мухин [16] считает, что все факторы певческого процесса должны быть воплощены в целом ряде практических навыков пения (умений, доведенных до определенной степени автоматизации) с помощью регулярной и длительной тренировки. Достижение такого уровня, по его мнению, освобождает исполнителя от хаотичности и скованности, тем самым позволяя ему думать только лишь о творческом процессе. Образование правильного певческого звука, по его мнению, связано с усвоением основных певческих навыков на основе взаимодействия их в процессе пения [16, с. 154].

Важным считаем высказывание Л. В. Шаминой [37] о том, что практика обучения народному пению, опираясь на объективные закономерности физиологического развития человеческого организма усвоила законы голосовой функции и такие всеобщие компоненты вокального искусства, как: певческое дыхание, высокая певческая позиция, открытая артикуляция, единая манера звукообразования, подвижность артикуляционного аппарата, чистота произношения гласных, филировка, мягкая атака как основной прием “вхождения” в звук, ровное, кантиленное

звуковедение [37, с. 8].

Далее рассмотрим сущность каждого из перечисленных навыков более подробно.

Навык певческого дыхания.

В. Мухин [16] считает навык дыхания первым и основным для образования правильного певческого звука [16, с. 156].

Л. В. Шамина указывает, что «в известном афоризме “школа пения есть школа дыхания” заключена мысль о важной роли певческого дыхания как источника энергии певческого звука. Оно должно быть глубоким, удержанным, свободным, эластичным, тренированным, концентрированно действующим на основание “воздушного столба” (начиная от солнечного сплетения до “дна”, низа живота)» [37, с. 20].

Ю.А Ковнер [10] выделяет три типа дыхания: а) ключичное дыхание (вдох верхней частью грудной клетки); б) реберно-диафрагматическое дыхание (вдох рёбрами); в) брюшное дыхание (вдох диафрагмой). По его мнению, при гармоническом полном вдохе нижние, средние и верхние доли лёгких наполняются равномерно. «Хотя в жизни дыхание действует рефлекторно, мышцы осуществляющие вдох и выдох подчинены нашему управлению. Певец должен научиться полноценному дыханию – умению равномерно наполнять все лёгкие воздухом» [10, с. 39]. Л.В. Шамина [37] выделяет ещё один тип певческого дыхания – смешанный тип и говорит о том, что основой формирования смешанного типа певческого дыхания является нижнереберный – диафрагматический (глубокий) тип, дающий возможность каждому певцу приспособиться к удобному для него состоянию вдоха. При этом используются все типы дыхания, кроме ключичного. От природы диафрагматический тип дыхания встречается крайне редко и его усвоение требует весьма длительной тренировки. В. Мухин [16] как и Л. В. Шамина, считает, что самым распространенным типом дыхания является костоабдоминальное, или смешанное, грудобрюшное дыхание. Говорит о том, что этот тип дыхания более всего отвечает требованиям

образования правильного певческого тона и что он допускает отклонения (варьирования), зависящие от индивидуальных особенностей голоса, а также от характера исполняемого произведения. В то же время отрицается существование отдельных, изолированных типов дыхания, которые не могут переходить один в другой и совмещаться один с другим (с ближайшим, смежным) [16, с. 157].

В. Мухин считает, что процесс дыхания осуществляется в двух фазах – вдохе и выдохе. При спокойном дыхании вдох и выдох приблизительно равны. В речи, а еще более в пении, вдох происходит сравнительно быстрее, выдох же значительно удлиняется, что вызывается необходимостью приспособить его к более или менее продолжительному выдерживанию, певческого звука или фразы [16, с. 157-158].

Л.М. Жарова [11], как и В. Мухин считает, что в процессе дыхания большую роль играют именно вдох и выдох. Она говорит о том, что вдох должен быть коротким, энергичным, с небольшой задержкой, которая «закрывает дыхание на замок». По мнению Жаровой задержка при дыхании активизирует вдох и, вместе с тем, служит предпосылкой одновременного вступления коллектива, в случае если работа над песней хоровая. Тем временем выдох должен быть равномерным, постепенным, продолжительным, чтобы связки при этом были плотно сомкнуты, иначе звук будет тяжёлый и сиплый. Работать над дыханием нужно на всем протяжении деятельности любого детского коллектива, начиная с младшей и заканчивая самой старшей группой [11, с. 12-19].

Лучше всего выполнять вдох одновременно ртом и носом по следующим причинам:

- невозможно совершить быстрый и полный вдох только через нос по сравнению со вздохом через рот и нос вместе, поскольку одни носовые каналы препятствуют полноценному набору воздуха;

- быстрое дыхание через нос неприглядно выглядит со стороны, шумно и не доставляет удовольствия аудитории слушателей;

– при взятии дыхания через рот и нос одновременно открываются дополнительные резонансные возможности [8].

Если же пауза длительная, например, во время инструментального вступления к песне или инструментальной же интерлюдии (то есть соло) то возможно дыхание только через нос.

Необходимо рассчитать ритмику своего дыхания так, чтобы не нужно было задерживать его перед исполнением. Задержка дыхания приводит к закреплению мышц глотки. Если же дыхание взято слишком рано, нужно следить за тем, чтобы горло было расслаблено, грудная клетка раскрыта, а живот опущен.

По мнению Л. В. Шаминой [37] при вдохе коротком, спокойном и умеренном воздух должен набираться раздвижением нижних ребер по всей окружности грудной клетки, включая даже спину. При этом диафрагма (мышечная перегородка между грудной и брюшной полостями) растягивается в объеме и немного опускается; подложечная область несколько выдвигается вперед. Важным представляется высказывание данного автора о том, что брюшной пресс, состоящий из сложной системы различных мышц (прямых, косых и поперечных) обладает огромной врожденной силой, которой необходимо гибко управлять. Автор подчеркивает, что важно уметь расслаблять пресс, тем самым снимая лишнее напряжение мышц, сбрасывая в нужные моменты пения избыточное воздушное давление. Дети нередко «перебирают» дыхание и «запирают» его, зажимая тем самым звук. Слишком большое количество вдыхаемого воздуха часто приводит к напряженному звучанию, мешает точности интонации. Чтобы избежать этого, следует добиваться свободы и равномерности в пользовании дыханием [27].

По мнению В. Мухина [16] опора звука на дыхание и является необходимым условием правильного взаимодействия двух важнейших факторов звукообразования – дыхания и работы гортани. В. Мухин говорит о том, что опору звука на дыхание надо понимать как состояние активного

взаимодействия вдыхательной и выдыхательной мускулатуры, как сохранение во время пения вдыхательной установки, т.е. не расслаблять мышцы дыхательного аппарата, а «держат» дыхание [16, с. 157-158]. Но при этом, по утверждению Л. В. Шаминой [37], никогда нельзя “нажимать дыханием” на гортань, где расположены голосовые складки. Этот автор считает, что лучшей проверкой работы певческого дыхания является прием филирования звука, который осуществляется свободным манипулированием эластичного, раскрепощенного дыхания, то увеличивающим, то ослабляющим давление – силу звука. Тем самым певец наглядно осознает прямую связь между мышечными действиями органов певческого дыхания и динамикой звука.

Существует спорадический тип дыхания, использующийся исключительно в традиционном народном пении. Спорадический – т.е. единичный, проявляющийся от случая к случаю [5]. Л. В. Шамина [37] говорит о том, что этот тип дыхания связан с мизигующим исполнением приемом, когда дыхание намеренно берется певцами в местах, не совпадающих с музыкально-тематической цезурой. Такое смещение дыхательной паузы (как правило, в самый неожиданный момент музыкальной композиции) динамизирует поток звучания. Обрыв создает еще большее стремление к развитию, к динамической целостности формы, которой отмечено по-настоящему художественное исполнение [37, с. 21].

Определенные жанры народных песен требуют непрерывного, «бесконечного» дыхания, а поэтому могут быть исполнены исключительно коллективно – хором или ансамблем. Такое дыхание называется «цепным» и означает попеременное, незаметное дыхание участников хора, попеременно слова. В народном коллективном исполнительстве такой тип дыхания считается одним из самых основных. Берется оно по очереди отдельными певцами или небольшими группами. Цепное дыхание сохраняет непрерывность звуковой линии. Такой навык вырабатывается путем усердных тренировок.

В русском музыкальном фольклоре такой тип дыхания является главным выразительным средством; обычно он используется при исполнении хороводных или протяжных песен. В. И. Байтуганов подчеркивает, что благодаря такому типу дыхания в народном хоре достигается удивительный эффект при исполнении протяжных, раздольных песен [2].

Основные правила цепного дыхания:

- не делать вдох одновременно с рядом сидящим соседом;
- не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а, по возможности, внутри длинных нот;
- дыхание брать незаметно и быстро;
- вливаться в общее звучание хора без толчка, с мягкой атакой звука,
- интонационно точно, т.е. без «подъезда», и в соответствии с нюансом данного места партитуры;
- чутко прислушиваться к пению своих соседей и общему звучанию хора.

Только при соблюдении этих правил каждым певцом можно добиться ожидаемого эффекта – непрерывности и протяжности общего звучания хора [26].

Авторы особенно подчеркивают взаимодействия, являющийся основной закономерностью в певческом процессе. Прежде всего, этот принцип касается таких факторов, как дыхание и звукообразование. У обученного певца полный, чистый звук, собранный и плотный, свободно и легко льющийся, лишенный скованности, зажатости, рыхлости, гнусавости, такой звук называют «опертый звук». Именно такой звук максимально резонирует, имеет более содержательное, богатое и льющееся оформление тембра.

Навык звукообразования

Звукообразование – это не только атака звука, сам момент возникновения звука, но и последующее за ним звучание, звуковысотные модуляции голосов. И.И. Веретенников говорит о том, что «человеческий

голос неотделим от всего организма. Поэтому в образовании звука участвуют многие органы. Главные из них – голосовые связки, гортань, полость рта, лёгкие. Здоровое состояние всех других органов человеческого организма играет огромную роль для нормального звукообразования» [4].

Л.В. Шамина [37] ссылается на П. К. Анохина, который в книге «Философские аспекты теории функциональной системы» писал о том, что певческий звук должен быть полетным, ярким, звонким, обертоново насыщенным, объемным, акустически полнокровным. Это достигается в процессе скоординированной работы всех органов голосообразующего аппарата, к которому следует подходить как к единой (целостной) функциональной системе. Тогда вокальная методика будет восприниматься не как набор приемов для выработки отдельных певческих навыков, а как ключ к запуску в действие целостного певческого механизма, который надо соответствующим образом настроить и запустить.

Голосообразующая система действует взаимосвязано с другими системами организма человека. Ее главные звенья – гортань, органы дыхания, артикуляции – находятся в интеграционном взаимодействии, направленном на получение звукового результата. Мы считаем важным высказывание Шаминой [37] о том, что «хорошие акустические результаты используются как основное средство формирования правильных певческих навыков. В связи с этим следует отметить исключительно ответственную роль педагога, который обязан составить ясные представления о звукоидеале, выраженном в музыкально-речевой интонации голоса ученика, так как именно этот звук – интонация – должен стать “инструментом” упорядочения взаимодействий между всеми компонентами голосообразующей системы» [37, с. 8-9].

Составной частью навыка звукообразования является умение правильно интонировать по внутрислуховому представлению, а так же владение регистрами. С навыком сознательного управления регистровым звучанием связана подвижность голоса. Понимание звукообразования как

целостного процесса не исключает выделение навыков артикуляции и певческого дыхания, непосредственно участвующих в звукообразовании и обеспечивающих качества дикции, способы звуковедения, ровность тембра, динамику, продолжительность фонационного выдоха и прочее.

Навык артикуляции подразумевает:

- отчетливое произношение слов;
- умеренное округление фонем за счет их заднего уклада;
- умение находить близкую или высокую вокальную позицию за счет специальной организации переднего уклада артикуляционных органов;
- умение соблюдать единую манеру артикуляции для всех гласных;
- умение сохранять стабильным уровень гортани в процессе пения различных гласных;
- умение максимально растягивать гласные и коротко произносить согласные звуки в пределах возможностей ритма исполняемой мелодии [23].

По мнению В. Мухина [16], к навыкам звукообразования относятся: организация верхнего резонатора (главным образом полости рта) – раскрытие рта, зева, положение языка, губ, усвоение соответствующих артикуляционных движений, момент возникновения звука (атака) и само звуковедение. Как результат правильного взаимодействия дыхания и гортани следует рассматривать и резонирование. Автор считает, что наилучшее и максимальное использование верхнего и нижнего резонаторов обогащает певческий звук и совершенствует его качество. Конкретно навыки в этом отношении сводятся к осознанию и овладению тем явлением, которое в вокальной практике известно под именем «высокой позиции» певческого звучания, что, безусловно, служит верным критерием правильной певческой настройки голоса и координированной работы всех частей голосового аппарата. В. Мухин [16, с. 159-161] говорит о том, что образование правильного певческого звука тесно связано со способом его возникновения

в голосообразующем аппарате, то есть гортани, с характером функционирования и работы голосовых связок. Плотное их смыкание, исключающее возможность утечки воздуха, то есть непроизводительной его траты, – вот что необходимо для воспроизведения правильного певческого звука.

В связи с этим говорят о так называемой «атаке звука», понимая под этим начальный момент его возникновения, образно выражаясь, «вспышку» голоса наподобие «вспышки» света в электрической лампочке. «Атаковать» звук можно по-разному.

Все авторы различают три вида атаки:

- твердую,
- мягкую
- придыхательную.

По мнению Л. М. Жаровой [11], вместе с мягкой атакой можно использовать и твёрдую атаку, так как она активизирует певческий процесс. Но при этом она считает важным следить за тем, что бы, звук не был крикливым, форсированным. Придыхательная атака применяется лишь как изобразительное средство, необходимое для создания художественного образа. Мягкая атака на начальном этапе может привести к вялому, пассивному звуку. Впоследствии, выработав навык активного звукообразования, следует пользоваться как твёрдой, так и мягкой атакой [11, с. 14]. В. Мухин рекомендует нечто среднее между твердой и мягкой атакой, а именно. в меру энергичное и вместе с тем мягкое и точное начало звука, что обеспечит плотное смыкание голосовых связок и, следовательно, предохранит от утечки воздуха, непроизводительной его траты [16, с.159-161].

При твердой атаке еще до начала звука происходит быстрой и плотное смыкание голосовых связок, которое сопровождается энергичным прорывом подсвязочного воздуха.

При атаке мягкой смыкание голосовых связок происходит

одновременно с самым моментом возникновения звука, при менее энергичном, мягком прорыве воздуха со стороны подсвязочного воздушного давления.

При атаке придыхательной смыкание голосовых связок вначале неполное (с утечкой воздуха), окончательная их установка как бы запаздывает и происходит уже после начала выдоха, вслед за ним [35]. Твердая атака с ее энергичным образованием звука менее желательна в качестве постоянного методического приема, а в ее преувеличенном, утрированном виде вовсе вредна. Как и Л. М. Жарова, В. Мухин [16] говорит о том, что придыхательная атака влечет за собою несколько вялое и расслабленное звучание, не очень определенное и устойчивое, ввиду чего от ее применения на начальных стадиях работы в качестве постоянного приема предпочтительнее отказаться. Однако как методический прием временно, для устранения некоторых недостатков звукообразования, можно применять различные виды атак. В. Мухин настаивает на то, что основной же, ведущей формой вокальной работы должна быть рекомендована, атака средняя между твердой и мягкой с ее в меру энергичным, точным и вместе мягким началом звука.

Главным выразительным средством народного пения является народный голос, звук, образующийся открытым способом голосообразования в пении.

В работах Л. Б. Дмитриева [10] мы находим высказывание известного музыканта и ученого-фольклориста Л.Л. Христиансена о том, что к работе с народным певцом нельзя подходить с позиции культуры, чуждой традициям местного народного творчества: надо изучить почву, на которой выросли певческие навыки исполнителя. Поняв специфику данной национальной или местной культуры народного пения, руководитель должен умело предотвращать ошибки певца, исправлять их. Нужно очищать пение от навыков, чуждых данной певческой культуре, и, главное, учить певца пользоваться всем богатством приёмов народного пения с осознанными

выразительными ценностями.

И.И. Веретенников [4] утверждает, что детский певческий звук уже с первых своих проявлений ориентирован на естественную именно народную речевую манеру звукообразования. Ребёнок поёт так же естественно, как говорит и плачет. По его словам если мы встречаем у детей какие-либо иные способы звукообразования, то они, как правило, связаны с тем, что ребёнок подражает тем или иным модным течениям.

В некоторых случаях это приводит к неестественности звукообразования, разрушению индивидуальных певческих данных ребёнка. Мы согласны с мнением И. И. Веретенникова о том, что разделение манеры звукообразования на народное и академическое произошло вследствие разных акустических условий для голосового самовыражения. Акустическое условие улицы, поля требует большее участие грудного регистра в звукообразовании, дающего голосу силу. Другая акустическая среда это помещение, церковь. Здесь требуется иной звук, в котором большую роль играет головной регистр [4].

Наибольшей трудностью для певца народника является соединение регистров. Этот навык требуется для произведений большого диапазона (все, что больше октавы). данные произведения можно исполнять, сохраняя открытую манеру(в народном исполнительстве этот момент очень важен) на всем протяжении диапазона, используя для этого прием переключения с грудного в головной регистр, который заключается в мысленной подготовке и осуществлении конкретных действий:

- мягкой атаки;
- эластичного дыхания;
- работа артикуляционного аппарата настроена на оформление «Вертикальной «линии звука.
- близко-высокий выброс гласной буквы с одновременной её опорой на точку фокуса грудного резонирования.

Соединение регистров связано с работой органов артикуляции [21].

Навык дикции и артикуляции

Одними из важнейших вокальных навыков являются артикуляция и дикция. В словарях современного русского языка артикуляция имеет следующее определение – это работа всех органов речи, происходящая при образовании звуков, а так же это степень отчетливости произношения. В произношении любого звука речи участие принимают все активные произносительные органы. Положение этих органов, необходимое для образования данного звука, образуют его артикуляцию, отделимость звуков, чёткость их звучания. Важным моментом является то, что певческая артикуляция активнее речевой, поскольку при речевом произношении работают внешние артикуляционные органы (губы, нижняя челюсть, а при певческом еще и внутренние (язык, гортань, мягкое небо и другие). Говоря же о дикции, то она также является одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа, средством донесения текстового содержания произведения.

Дикция напрямую связана с работой артикуляционного аппарата [1]. Под хорошей дикцией мы подразумеваем крайне чёткое и ясное произношение, чистота звучания каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом. При донесении до слушателей сюжета и смысла слов при исполнении, какого либо, вокального произведения одного ясного произношения гласных и согласных (т. е. одной только дикции) недостаточно. Для этого исполнители должны ещё знать и практически применять правила культуры речи (верное ударение в слове), орфоэпии (правильность произношения гласных и согласных в словах и сочетаниях слов) и логики речи (нахождение и выделение основного, ударного, несущего на себе логическое ударение слова, помогающего понять мысль, заключенную в данной фразе). Дикция – это всего лишь один из составных элементов работы над художественным качеством звучащего слова. Именно логика построения фразы, верная расстановка ударений, акцентов, пауз, а

вовсе не дикция определяют в первую очередь выразительность речи и её смысловое воздействие [22].

По мнению К. П. Виноградова [6] дикция в хоровом искусстве является важнейшим его элементом. Автор отмечает, что в отличие от инструментальной музыки хоровые произведения обогащены словом. Оно помогает слушателю понять замысел композитора, идею и образы разучиваемого произведения.

«В вокальной музыке, являющейся синтезом музыки и слова, происходит взаимное обогащение: если слово конкретизирует мысли, то музыка, эмоционально окрашивая слова, может расширять и углублять мысли, заключенные в них» [6, с. 69-75].

Различают три вида произношения: сценическую речь, бытовое произношение и певческое. Сценическая речь и певческая речь имеют много сходств, но во многом различны. Бытовую речь мы используем при общении с людьми. Певческую речь чаще используют в вокальных и хоровых произведениях. Перед исполнителями ставится задача произносить слова и одновременно петь. Спланированная работа над произношением чётких гласных и согласных – это есть хорошая дикция [22].

Именно дикция, по мнению К. П. Виноградова [6], служит помощником при донесении литературного текста до слушателей. Дикция – певческая, вокальная. Такую дикцию ещё называют вокально-хоровой. Важными составляющими, как речи, так и вокально-хоровой дикции, являются орфоэпия и логика. Без них самая хорошая дикция не сделает речь или пение понятными слушателям. Также К. П. Виноградов отмечает, что крайне необходимо донести до слушателей как музыкальный так и поэтический текст. Только тогда слушатель поймет конкретные мысли, образы, идею исполняемого произведения, когда наряду с мелодией и гармонией услышит и поймет слова литературного текста. Причем исполнители должны донести до слушателя не просто слова, но и заключенные в них мысли, то есть передать текст осмысленно, логически

правильно [6, с. 69-75]. Разбирая навык артикуляции в вокальном исполнительстве, важно затронуть такой термин как манера пения.

Манера – это совокупность приемов, характерных черт, особенностей творчества или исполнения художественных произведений [5]. Важным считаем отметить то, что академическая и народная манера пения в своем составе имеют разные школы пения, очень заметно отличающиеся друг от друга тембрально.

Сравнительная характеристика академической и народной (бытовой) манер пения наглядно демонстрирует специфику каждой из них:

Академическое пение

- закрытый способ голосообразования;
- вокализованная манера голосоведения,
- вибрато как вокально-акустический прием; следствие искусственного условно-рефлекторного колебания голосовых складок в процессе фонации;
- артикуляция штриховая;
- выразительные приемы письменной традиции;
- пение на соединении регистров в диапазоне не менее двух октав;
- пение на общерусском (литературном) языке.

Народное пение

- открытый способ голосообразования;
- речевая манера голосоведения;
- вибрато как следствие естественного (в речи) колебания голосовых складок в процессе безусловно-рефлекторного речепения;
- артикуляция речевая;
- выразительные приемы устной традиции;
- однорегистровое пение в диапазоне приблизительно октавы;
- пение на местном наречии [37].

У академических певцов обертоновое насыщение голоса совершается

в значительной степени за счет интенсивного вибрато, специфического приема, с помощью которого достигается эффект особого «биения», “вибрации” певческого звука, акустически влияющей на его качества. Тембровое насыщение народного голоса происходит под действием высокого подскладочного давления и, следовательно, при очень плотном смыкании голосовых складок, работающих в режиме открытого способа голосообразования с интенсивным грудным резонированием.

Итак, в первом случае вибрато следует понимать как специальный вокально-акустический прием, следствие искусственно образованного, условно-рефлекторного колебания голосовых складок, частота (скорость) которого в объеме 6-7 кол/сек создает звучание, соответствующее эстетическим нормам классического пения.

Во втором случае вибрато выступает как абсолютное, дословное понятие *vibrato* (итал. – колебание), как следствие физиологически естественного колебания голосовых складок во время безусловно-рефлекторного процесса речепения [37].

В академической манере пения – прикрытое звучание голоса. Прикрывание звука, которым человек обычно от природы не владеет, дает возможность певцу получить выровненный по тембру и силе звучания, двухоктавный (и более) диапазон смешанного звучания с плавным переходом от грудной части диапазона к головной [35].

Народная же манера пения характеризуется как целый комплекс вокально-исполнительских средств и приёмов, которые складываются на основе местных, историко-культурных и художественных традиций. Иначе говоря, народная музыка связана с певческим стилем той или иной области. Это сочетание диалекта, особенностей музыкального языка песен и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов одной местности. От того народная манера пения имеет относительно традиционную устойчивость [21].

Народная манера пения отличается специфической – открытой

тембровой окраской голоса, воплощенной, характерной – речевой – исполнительской манере голосоведения [37, с. 22].

В обучении народному пению, артикуляция приобретает принципиально важное семантическое значение. Как показал И. И. Земцовский, она может быть первичной (наследуемой) или вторичной (искусственно приобретенной) [32].

Л. В. Шамина [37] считает, что когда обучающиеся певцы не владеют первичной артикуляцией, им ничего не остаётся, кроме как копировать фольклорную манеру. Но даже при самой скрупулезной передаче нотного текста, внутреннего пульса, динамики, имитации тембра они не способны выразить главное в фольклорной интерпретации – живую, органическую спонтанность песенной речи, артикуляции, первично связанной со всей синкретической системой фольклорного исполнительства и самого бытия фольклора [37, с. 6].

«Даже усвоив фольклорную манеру, включая артикуляцию органов речи, даже научившись импровизации напева, певцы не ощущают свой репертуар как свою живую речь. Только продолжительная тренировка в монодиалектном режиме может дать результаты: певец ощутит конкретный музыкальный диалект как “свой”, “родной”, но при этом множество других русских диалектов останутся для него по-прежнему чужими» [37].

Народной манерой пения в быту раньше овладевали уже в подростковом возрасте, а с достижением семнадцати – восемнадцати лет с окончанием мутации – пели по- народному совершенно свободно и уверенно, причём, как правило, интонационно чисто и стройно, иногда с виртуозным мастерством.

Важным считаем высказывание Л. В. Шаминой [37] о том, что овладение музыкальными диалектами любыми обучающими народному пению методами происходит способом их имитации “по слуху” и закреплением многократным повторением. Разница лишь в том, что при обучении диалектной манере пения развивается, как правило, только навык

имитации [37, с. 6].

В народном пении очень важно сохранять речевой характер артикулирования, стабилизирующий естественный объем и форму полости рта и помогающий добиться опережающего действия речи в синтезе слова и напева. Положение языка также играет важную роль в народном пении. Язык должен быть плотно прижат к нижней челюсти (как бы ложечкой) и упираться в нижние резцы, что обеспечивает «вынос» голоса наружу. Все буквы нужно формировать на кончике языка и на губах. Губы должны работать мягко, но активно, формируя звуки [21].

Последние два столетия в России активно проходил процесс культивирования народной песни, что привело к возникновению профессионализма в исполнительской стилистике и рождению новой формы исполнения народной песни. Тогда же начались поиски новой манеры пения. Они шли по двум направлениям:

- по возможности точного сохранения аутентичных образцов диалектных манер;
- профессиональной постановки голоса в общерусской (наддиалектной) манере [21].

По мнению Л. В. Шаминой [37] обучение народному пению на основе общерусского языка и утилизации опыта вокального искусства даст школу (как сумму специальных знаний, навыков и умений), разовьёт голос и певческие навыки, на основе которых певец сможет симитировать в любой музыкальный диалект, но кроме этого сможет исполнять еще и авторскую музыку в народном стиле написанную для народного голоса [37, с. 7].

В народном пении певцы пользуются разговорным состоянием всего голосового аппарата, хорошо натренированного в этой мышечной координации процессом повседневной разговорной речи. «Разговорными» являются дыхание, состояние верхних резонаторов, полости рта, губ, манера работы голосового аппарата, можно назвать естественно-разговорным [10]. Отсюда вытекает первая методическая установка: артикуляционный

механизм произношения слов в народном пении остается тем же, что и в разговорной речи, т.е. во время пения необходимо сохранять разговорное положение рта, не делать ничего лишнего [21].

Мы считаем важным высказывание Шаминой [37] о том, что малейшее злоупотребление вибрато ведет к разрушению основного признака народного пения – речевой манеры звукоподдачи. Самодавление голоса, на которое часто провоцирует, например, авторская вокальная музыка, стилистически рассчитанная на исполнение приемом вибрато, нередко “уводит” народного певца с истинного пути. Сохранить устойчивый характер речевого интонирования в пении может помочь только стабильное интонационно-речевое мышление певца. Речевая манера интонирования определяет методы обучения народному пению. Эти методы в большой степени связаны с мыслительными операциями, с воспитанием интонационно-речевого мышления певца, которое дает возможность раскрывать в процессе пения полифоническую систему музыкально-поэтических форм фольклора, полифонию “слова и музыки”, в которой песенная форма воспринимается как полифоническая структура напев/текст. В связи с этим следует усвоить два основных положения.

1. Речевой элемент в русском народном пении играет ведущую роль по отношению к вокальному. Именно это обуславливает специфический характер народной манеры звуковедения. В результате народное пение предстает как “озвученная речь” или “речь нараспев” (но никак не пение со словами!).

2. Соотношение “речевого и вокального” элементов в русском народном пении изменяется в зависимости от жанра песен; которые исполняются различными типами интонирования и соответственно артикулирования (повествованием, скороговоркой, декламацией, за кличкой, причетом и пр.).

Начинать развивать навыки речепения целесообразно с наблюдения за народной речью вслушивания в ее характерные мелодические контуры и

воспроизведения различных интонационно-смысловых музыкально-речевых фраз [37, с. 22-23].

Начальная стадия усвоения музыкально-речевого интонирования согласно взглядам ученых (Б. В. Асафьев, Д. С. Бершадская, О.А.Пашина и др.) содержит несколько микроэтапов:

1. Интонирование – вне музыкального тона, но на определенной речевой высоте: воспроизведение речитатива говором, не переводя в тон, а лишь в речевом плане с сохранением ритмического рисунка и высотности.

2. Первая фаза музыкальной интонации, но оформленной всецело словом – интонирование на одном тоне (прибауток, поговорок, кличей, причитаний, заклинаний).

3. Следующая фаза музыкальной интонации: образование коротких мотивов; линия звучания держится преимущественно на одной осевой ноте, но с рельефно выделенной концовкой и с подчеркнутыми акцентами, что достигается повышением голоса на секунду (и на терцию) вверх или вниз от центрального тона (от интонационной оси). При этом ударение может быть перенесено, но может и сохраняться на центральном тоне.

Концовка служит границей фразы (стиха, строфы, мелодического периода) или заключительным оборотом (мелодически и ритмически устойчивым) псалмодии, т. е. речитатива, эпического чтения, ритмика которого соотнобразуется всецело с требованиями текста. Вырабатываются характерные формулы повышений и понижений голоса перед конечным тоном, и таким образом концовки изменяют свой вид и характер сообразно типам речитатива.

4. Еще более сложная фаза музыкальной интонации – захват более широких вверх и вниз от данной мелодической оси интервалов и группировка вокруг нее соседних тонов. Движение распространяется до кварты и квинты, а перемещение оси вверх или вниз на другой тон дает возможность получить еще более широкий диапазон. Но длительной музыкальной мелодической линии еще нет – ритм и интонационная

динамика всецело подчинены тексту, большей частью следуя слогам, их размеру и высотам. Только в концовках ярче вырисовывается мелодический рисунок и зарождается напевность. В общем, это все еще область речитации. на грани: между бытовой и эпической (культовой) интонацией, между суровым мерным псалмодийным речитативом и вот-вот готовым расцвести мелосом. Причеты, былинные напевы и некоторые простейшие хороводные мотивы (но там мотив облекается уже в стройный и мерный ритм танцевальных движений-формул) принадлежат точно также к данной фазе развития мелодического начала [28].

Л. В. Шамина [37] считает, что методика музыкально-речевого интонирования, предложенная Асафьевым, открывает путь, “вхождения” в технологию освоения народной манеры пения (через музыкально-речевое мышление к музыкально-речевому интонированию); воспитания памяти и слуха на характерном песенном материале, освоения национального интонационно-попевочного словаря”, развития певческой “энергии дыхания”, тесно связанной с формообразующими процессами исполнительского творчества, и, наконец, “выхода” на кантиленное пение в “речевой” манере. Именно асафьевский метод составляет суть обучения народному пению в гнесинском вузе [37, с. 24].

По мнению В. И. Байтуганова [2] в традиционной манере пения не чёткая, плохая дикция оказывает плохое влияние на интонацию и звукообразование. В то же время хорошо и ясно произнесенное слово не только создает предпосылки для выразительного исполнения, но и помогает самому процессу пения. Так, быстрые и легкие перемещения языка, губ сохраняют устойчивое положение гортани. Добиваться же этого следует освобождением, раскрепощением всего артикуляционного аппарата [2].

Навык пения многоголосия

Очень важное место в музыкальном развитии детей пришедших в школьный ансамбль, отводится многоголосному пению.

Многоголосие – музыкальный склад, основанный на одновременном

сочетании в произведении нескольких самостоятельных мелодий, голосов или на сочетании мелодии с аккомпанементом [36]. Многоголосное пение с большой активностью развивает у детей ладовое чувство и гармонический слух, и как следствие совершенствует чистоту интонации, что чрезвычайно важно в работе с вокальным ансамблем. Ведь любая творческая деятельность должна быть направлена на повышение уровня исполнения, это огромная мотивация для детей, которые являются участниками вокального коллектива [36].

По мнению В. Попова [25] хоровое пение – это, прежде всего, пение многоголосное. В каждом хоре педагоги-хормейстеры много сил и энергии отдают воспитанию этого навыка, однако в подростковом возрасте добиться даже уверенного двухголосия бывает нелегко. Пожалуй, это одна из наиболее трудных проблем, с которой сталкиваются руководители хоров, учителя [25]. Наиболее ответственный этап обучения многоголосному пению – первоначальный этап. В этот период закладываются основы, и что не менее важно, закладывается любовь к этому виду исполнительства.

Основные трудности в исполнении многоголосных песен отводятся умению слышать. Важно находить интересный песенный репертуар, который заинтересовал бы обучающихся, благодаря которому возможно было бы показать всю красоту многоголосных песен. На основе более или менее подготовленного коллектива, имеющего навыки чистого интонирования, правильного звукоизвлечения, можно приступить к освоению многоголосного пения

Многоголосное пение имеет огромное значение не только для качества и богатства звучания, того или иного произведения, но и развивает музыкальные способности учащихся, дает возможность коллективу исполнять наиболее сложный репертуар, вырабатывает уверенность в исполнительстве юных певцов. Особенно хочется подчеркнуть, что качественно новым исполнение становится лишь при переходе от унисона к двухголосному и многоголосному пению, именно поэтому следует огромное

значение при работе с вокальным ансамблем уделять именно формированию навыков многоголосия [36]. Д. С. Бершадская [3] точно так же как и Г. М. Науменко [17], указывает на четыре основных типа многоголосия в историческом аспекте:

Первый тип – гетерофонный, наиболее древний, в нем голоса не подразделяются на ведущий и подчиненные, их мелодии являются близкими вариантами.

Второй тип – подголосочно-полифонический, менее древний, в нем мелодии голосов достаточно индивидуализированы; здесь уже можно говорить о появлении ведущего голоса и подголосков.

Третий тип – втора. Сравнительно молодой по времени происхождения, в нём основной ведущий голос поддерживается параллельными движениями остальных мелодических линий, чаще всего в консонирующий интервал, голоса соотносятся здесь как варианты.

Четвёртый тип – аккордово-гармонический, самый молодой по времени образования, голоса в нём движутся, как правило, синхронно; созвучии, образуемые в каждый данный момент, приобретают совершенно определенную значимость, а их сменяемость становится закономерной [3; 17, с. 22-24]. К наиболее древним многоголосным образцам В. С. Попов [25] относит песни, в которых применяется гетерофония со всеми её разновидностями. Именно на эти песни следует хормейстеру обратить внимание в начальном периоде обучения детей двухголосному пению. В. Попов считает, что наиболее простым видом является «педальное» двухголосие, в котором второй голос появляется эпизодически и связан с включением лишь одного выдержанного звука, исполняемого небольшой группой хора [25].

В народном пении нередко появляются зачатки многоголосного пения. В основном, как и в академическом пении это гетерофонное пение. По мнению Г. М. Науменко [17] возникает оно при исполнении песни группой детей или даже дуэтом. Расхождение голосов на секундовые и терцовые

интервалы в напеве возникают не за счет осмысленного подголосочного интонирования, а случайно, импровизационно, из-за неспетости, невнимательности к правильному голосоведению. Данный автор считает это естественным, так как дети еще находятся на этапе перехода от интонирования мелодической формулы данного произведения к осмысленному музыкальному выпеванию мелодической линии песни. Такое исполнение и является одним из видов гетерофонного пения. Автор утверждает, что в традиционном детском фольклорном интонировании не встречается многоголосное пение, как у взрослых исполнителей. Но это не значит, что дети не могут его освоить, овладеть техникой и приемами такого интонирования. По мнению Г. М. Науменко этому их можно научить [17, с. 22-24]. Русское народное многоголосие представляет собой исключительное явление в музыкальном искусстве.

В. С. Попов писал: «Сохраняя мелодическую самостоятельность каждого голоса, оно (многоголосие. – В. П.) в то же время осторожно и тонко углубляет выразительность мелодии, не искажая её» [25]. Это свойство народного многоголосия говорит о наличии в нем своеобразной полифонии, которая получила название подголосочной. Хорошо известно, что полифоническая музыка в ее наиболее простых проявлениях весьма доступна для слухового восприятия и воспроизведения. Обычно народная песня начинается одноголосным запевом, к которому в дальнейшем присоединяются другие голоса – подголоски. Эти голоса могут иметь весьма, различные значения. Иногда подголосок и основной запев излагаются в унисон и лишь в отдельные моменты расходятся на небольшие расстояния. Эти ответвления от основной мелодии мало чем отличаются друг от друга [25].

Важным представляется высказывание Г. М. Науменко [17] о том, что пути использования песенного фольклора в многоголосном изложении могут быть разными. Одни преподаватели считают целесообразным точное сохранение конкретного образца песни; другие допускают более свободное

обращение с ней, считая возможным присочинение подголосков; третьи в основном обращаются к авторским обработкам. По мнению данного автора наиболее эффективным и правильным представляется первое из трех названных направлений, так как только в его русле можно поддержать самобытную традицию народного многоголосного пения в его подлинном звучании с сохранением стиля, языка, мелодической фактуры песни [17, с. 83].

Навык пения а cappella

Одной из самых высших форм в хоровом исполнительстве является пение а cappella . Навык пения а cappella, считается одним из самых важных в хоровом и ансамблевом исполнении. А капелла (итал. а cappella) – хоровое и ансамблевое пение без инструментального сопровождения.

При пении под сопровождение музыкальных инструментов многие интонационные, ансамблевые и вокальные недостатки в какой-то мере сглаживаются, затушёвываются аккомпанементом, а в пении а cappella эти недостатки непременно становятся заметными. Исполнение произведений без сопровождения требует от хора владения достаточными исполнительскими навыками и, в свою очередь, способствуют дальнейшему расширению исполнительских возможностей коллектива [29]. Многие педагоги на хоровых занятиях, значительно, мало уделяют внимания пению без сопровождения. Это объясняется тем, что к работе над пением а cappella нужно приложить немало усилий, так как этот навык достигается довольно сложно. Нужно учитывать и то, что в вокальном ансамбле занимаются дети с разной степенью одаренности. И, если из общего числа разучиваемых произведений хоть небольшая часть поётся без сопровождения, руководитель очень скоро убеждается в значительном качественном росте своих воспитанников (с интонационной и вокальной стороны, со стороны выразительности исполнения). Отсутствие должного внимания к пению без сопровождения объясняется иногда и тем, что руководитель хора видит цель работы только в различных выступлениях. А поскольку произведения

a cappella дольше учить и труднее исполнять, то он и не включает их в репертуар.

По мнению В. С. Попова [25], пение без сопровождения является высшей ступенью хорового мастерства. В народе песня звучит большей частью без сопровождения. Причем хорошие народные хоры поют удивительно стройно, не вызывая ни малейшей неловкости у слушателей неуверенной интонацией. Многие обстоятельства помогают народным певцам достигать уверенного и выразительного интонирования: это сравнительно небольшой диапазон партий, не требующих частых регистровых изменений, ясная ладовая основа, позволяющая постоянно удерживать в памяти главные опорные тоны, сравнительно несложные приемы развития музыкального материала, как правило, основанные на широком использовании импровизации и т. д. [25].

При работе над пением без сопровождения следует постоянно уделять внимание развитию музыкального слуха, чувства ритма, исполнительских способностей, овладению вокально-хоровыми навыками и т.д., то есть тем же элементам, что и в любой работе с хором. В то же время в пении *a cappella* мы имеем наиболее благоприятную основу для интенсивного развития различных музыкальных способностей [29].

Содержащаяся в данном параграфе информация позволила нам выявить следующие певческие навыки, являющиеся характерными для русской народной манеры исполнения: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера голосоведения, вибрато, речевая артикуляция, выразительные приемы устной традиции; однорегистровое пение в диапазоне приблизительно октавы; пение на местном наречии, Что касается хоровых навыков, то это пение *a cappella*, интонирование в унисон; интонирование в гетерофонном, подголосочно-полифоническом, вторе и аккордово-гармоническом типах многоголосия. Поскольку в исполнительском процессе эти навыки используются в комплексе, то и их освоение должно поэтапно осуществляться в ходе единой творческой деятельности.

1.3. Психолого-педагогические предпосылки формирования музыкально-исполнительских навыков у школьников-подростков

Возрастные особенности – это специфические свойства личности, индивида, его психики, которые закономерно изменяются в процессе смены возрастных стадий развития. Возрастные особенности образуют определенный комплекс многообразных свойств, включая познавательные, мотивационные, эмоциональные и другие характеристики индивида. В отличие от широко варьирующихся индивидуальных особенностей, возрастные изменения отражают такие преобразования, которые происходят в психике большинства представителей данной культуры или субкультуры, при сравнительно одинаковых социально-экономических условиях.

«Возрастные особенности не проявляются в «чистом виде» и не имеют абсолютного и неизменного характера, они испытывают влияние со стороны культурно-исторических, этнических и социально-экономических факторов. Особое значение имеет учет возрастных особенностей в процессе обучения и воспитания» [36].

Ценным является утверждение Ю. М. Орлова [19] о том, что подростковый период – это период развития между детством и взрослостью, который имеет биологическое начало и определяемый культурой конец. Можно заключить, что хронологические рамки для этого периода имеют условный, ориентировочный характер [19, с. 224]. В среднем школьном возрасте (от 10-11 до 14-15 лет) ведущую роль играет общение со сверстниками в контексте собственной деятельности подростка.

Важным является высказывание Л. Д. Столяренко о том, что присущая детям этого возраста деятельность включает в себя такие ее виды, как учебная, общественно-организационная, спортивная и художественная, трудовая. Данный автор считает, что при выполнении этих видов общественно полезной деятельности у подростков возникает осознанное

стремление участвовать в общественно необходимой работе, становится личностно-значимым. Он учится строить общение в различных коллективах с учетом принятых в них норм взаимоотношений, рефлексии собственного поведения, умению оценивать возможности своего «Я» [33, с. 144].

Одним из важнейших моментов подросткового возраста является развитие самосознания, самооценки; у детей в это возрасте появляется интерес к самому себе, к своим личностным качествам, появляется потребность сравнить себя с другими, оценивать себя, разбираться в своих чувствах и переживаниях. На этой основе порой возникают конфликты, порождаемые противоречиями между уровнем притязаний подростка и его объективным положением в обществе и коллективе [36].

Объектом недовольства и беспокойства родителей, как отмечает Л. Д. Столяренко, как правило, являются:

1. Поведение ребенка дома или в школе – неуправляем, «не желает подчиняться школьным требованиям», «невозможно заставить за собой вымыть чашку».
2. Черты характера, расцениваемые как неприемлемые, – «на первом месте удовольствие», «сын агрессивен» и т.п.

Объектом недовольства педагогов являются:

1. Снижение интереса к учебе подростков, их резкость, конфликтность, усиление агрессивности, усиление роли друзей по сравнению с влиянием педагогов и родителей.
2. Нарушения дисциплины, протест против запретов и нравоучений [33, с. 146-147].

Процесс превращения ребенка во взрослого достаточно труден, он связан с серьезной перестройкой психики и ломкой старых, сложившихся форм отношений с людьми, изменением условий жизни и деятельности.

Психологи [36] справедливо отмечают, что здесь речь идет не о кризисе возраста, а о кризисе отношений между подростком и взрослыми, в частности учителями, воспитателями. Каждый возраст требует особого к себе

отношения. И поэтому при обучении и воспитании подростка многое из того, что ранее было естественным и пригодным, становится неприемлемым, вызывает протест и сопротивление с его стороны.

Согласимся с мнением Л. Д. Столяренко [33] о том, что борьба за самоутверждение подростка проходит не только в семье, но начинает проявляться и в школе, в снижении в глазах подростков авторитетности учителей, в появлении тенденций скрытого или открытого противодействия требованиям педагогов. Ценным считаем высказывание Столяренко о том, что от педагогов требуется гармоничное сочетание требовательности к подросткам и чуткого понимания, авторитарности и демократичности в стиле общения [33, с. 150-151].

Следует отметить, что воспитанием и мотивированием ребенка подросткового возраста непременно должны заниматься не только педагоги, но и его родители. Воспитание и обучение подростков должно стоять на первом месте в каждой семье. Особенно важной задачей для родителей является найти подход и понять интересы своего ребенка. В связи с этим, и планировать какой деятельностью он будет заниматься [36].

Идеи выбора жизненного пути, своих ценностных ориентаций, своего идеала, своего друга, своей профессии становятся основополагающими целями подросткового возраста. Подросток как субъект учебной деятельности специфичен не только своей мотивацией, позицией, отношением, «Я» – концепцией, но и местом в жизни на отрезке непрерывного, многоступенчатого образования. Он для себя решает, прогнозирует форму продолжения этого образования, в зависимости от этого ориентируясь либо на ценности учения, либо на ценности трудовой деятельности, общественной занятости, межличностного взаимодействия. При ориентации на учение подросток переходит в статус старшего школьника [33, с. 151].

Музыка занимает значительное место в системе дополнительного, общего и музыкально- профессионального образования, являясь формой

духовного освоения действительности и выполняя особую задачу художественного познания мира. Цель музыкального образования – воспитание разносторонней личности, обладающей не только разнообразными знаниями, умениями и навыками, но и богатым внутренним миром.

Именно поэтому очень важным является привлечение детей, особенно в подростковом возрасте, к творческой деятельности. Пение в ансамбле – это оптимальный вид деятельности для ребенка-подростка, который стремится к постоянному общению, познанию себя, устремляется к общественно полезной деятельности. Пение в ансамбле развивает не только музыкальную сторону ребенка, но и его личностные качества, такие как, умение прислушиваться к мнению других, умение уступать, поддерживать и помогать друг другу [36].

Приблизительно с 13 лет, иногда раньше иногда позже у подростков начинается период мутации (перемены) голоса, совпадающий с началом полового созревания [9].

Мутация – это рост гортани в продольном и поперечном направлении, в связи с этим меняются и увеличиваются мягкие ткани – язык, мягкое небо. И это все сказывается на звукообразовании, отсюда появляются так называемые «петухи», т.е. срывы звучания голоса. Переходные звуки скрыть, конечно, сложно, в таких случаях появляется необходимость применить прием «фальцет» [21]. И. И. Мечников назвал этот период в жизни человека дисгармоничным, поскольку половое развитие опережает общее физическое созревание организма.

Дисгармонично происходит и рост отдельных частей голосового аппарата подростка. Например, голосовые связки увеличиваются в длину, а ширина их остается прежней, потому что гортань больше растет в продольном направлении, чем в поперечном, резонаторные полости отстают от роста гортани, а надгортанник часто и у взрослого юноши остается

детским. Вследствие неравномерного роста происходит дискоординация и в совместной работе дыхания и гортани.

Следует отметить, что у девочек мутационный период протекает более гладко, чем у мальчиков. Но и у обоих в голосе может появиться сипота, иногда покраснение связок. Период мутации продолжается 1- 1,5, иногда - 2. У девочек диапазон не претерпевает больших изменений, голос приобретает грудное звучание, становится более сильным. Переход от детского фальцетного звучания на грудной дается легче. У мальчиков голос понижается на октаву и даже больше.

Рост частей гортани и координация ее работы с дыхательным аппаратом и резонаторами протекают гораздо равномернее и глаже, если школьник и до мутации, и в самом начале ее все время занимается пением.

Анализ физиологических и психологических предпосылок обучения подростков русскому народному исполнительству показал важность их учета в процессе обучения как академической, так и народной манере пения. К физиологическим особенностям относятся состояние детского голосового аппарата, этапы развития детского голоса, к психологическим – особенности проявления психических функций в характере детей, потребности данного возраста. Учитывая особенности подросткового возраста – одного из самых сложных периодов в жизни детей, педагог, тем самым, может достичь более значительных образовательных и воспитательных результатов.

Выводы по первой главе

Русское народное исполнительство – коллективное художественное творчество народа, вобравшее в себя его вековой жизненный опыт и знания. Произведения народного поэтического искусства прошли большой путь, творились непосредственно в процессе живого исполнения и передавались затем от одного музыканта – певца к другому, из одного поколения в другое исключительно изустным путем. Во время своего формирования песня, танец

и музыкально-инструментальная культура русского народа непрерывно влияли друг на друга обогащаясь новыми красками и в целом создавая яркий синтез искусств. Мы можем представить эти жанры как самостоятельные, но, воссоединив их в единое целое, разделить их уже невозможно.

Представленная информация позволила нам выявить следующие певческие навыки, являющиеся характерными для русской народной манеры исполнения: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера голосоведения, вибрато, речевая артикуляция, выразительные приемы устной традиции; однорегистровое пение в диапазоне приблизительно октавы; пение на местном наречии, Что касается хоровых навыков, то это пение *a cappella*, интонирование в унисон; интонирование в гетерофонном, подголосочно-полифоническом, вторе и аккордово-гармоническом типах многоголосия. Поскольку в исполнительском процессе эти навыки используются в комплексе, то и их освоение должно поэтапно осуществляться в ходе единой творческой деятельности.

Анализ физиологических и психологических предпосылок обучения подростков русскому народному исполнительству показал важность их учета в процессе обучения как академической, так и народной манере пения. К физиологическим особенностям относятся состояние детского голосового аппарата, этапы развития детского голоса, к психологическим – особенности проявления психических функций в характере детей, потребности данного возраста. Учитывая особенности подросткового возраста – одного из самых сложных периодов в жизни детей, педагог, тем самым, может достичь более значительных образовательных и воспитательных результатов.

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ОПЫТНОЙ РАБОТЫ ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА У ШКОЛЬНИКОВ-ПОДРОСТКОВ

В данной главе освещаются условия проведения опытной работы, описываются диагностические методики исследования. Раскрывается содержание процесса опытной работы по формированию навыков русского народного исполнительства у школьников-подростков. Анализируются результаты опытной работы.

2.1. Условия проведения опытной работы, характеристика диагностических методик исследования

Данное исследование проводилось на базе Екатеринбургской детской школы искусств № 11 им. Е. Ф. Светланова. В данном учебном заведении доминирующим направлением является приобщение учащихся к различным видам русского народного музыкального исполнительства. Опытная работа проводилась с фольклорным ансамблем «Веретенце» в составе 11 учащихся подросткового возраста с сентября 2015 года по апрель 2016 года. Наше исследование протекало в естественных условиях.

Для выявления уровня сформированности навыков русского народного исполнительства была разработана диагностическая методика. Диагностика проводилась дважды – в начале и в конце опытной работы, осуществлялась по единой методике.

В число показателей вошли основные навыки присущие русскому народному певческому исполнительству:

- цепное дыхание,
- открытый способ звукообразования,
- речевая манера пения и речевая артикуляция,
- интонирование в унисоне и многоголосии,
- пение а cappella.

Для каждого показателя были определены критерии, позволявшие отнести результат оценивания к одному из трех уровней – высокому, среднему и низкому.

Цепное дыхание:

Высокий: умение чувствовать ансамблевое дыхание, после взятия дыхания незаметно включаться в звучание ансамбля, мягко не крикливо. Умение брать спокойный вдох и ровный выдох, так же должна сохраняться вдыхательная установка. Понимание сущности цепного дыхания и умение его выполнять.

Средний: не всегда получается чувствовать ансамблевое дыхание, после взятия дыхания вдох осуществляется недостаточно мягко, заметно. Недостаточное умение брать спокойный вдох и ровный выдох. Периодическое снятие дыхания с опоры. Понимание сущности цепного дыхания, но недостаточно выработанное умение его выполнять.

Низкий: не чувствует ансамблевое дыхание, после взятия дыхания вступление не мягкое, а крикливое. Дыхание неровное, поверхностное, снятое с опоры. Непонимание сущности цепного дыхания и неумение его выполнять.

Открытый способ звукообразования.

Высокий: умение петь естественно, близким звуком, незначительная вибрация голоса, придающая лишь тембровую окраску, естественное головное резонирование, без яркого прикрытия голоса, плотное грудное звучание, свободный, льющийся, открытый звук. Челюсть свободно опущена. Яркое, звонкое, светлое звучание в высокой певческой позиции. Умение вывести звук на передние зубы. Понимание сущности открытого способа звукообразования и умение его выполнять.

Средний: иногда искусственное создание близкого звука, недостаточное владение головным резонированием. Не всегда свободное, льющееся звукоизвлечение, форсирование звука, периодически зажатая

челюсть. Понимание сущности открытого способа звукоизвлечения, но недостаточное владение навыком.

Низкий: зажатая челюсть, прикрытое звукообразование, отсутствие головного резонирования, форсирование звука, посыл звука в нос или в затылок, неумение выводить звук на передние зубы. Непонимание сущности открытого способа звукообразования и неумение его выполнять.

Речевая манера пения и речевая артикуляция:

Высокий: дикция, близкая разговорной речи, владение характерным стилем народного исполнения – «пою, как говорю». Подвижная артикуляция, чёткое произношение слов, умение соединять слоги-звуки, выразительное и распевное исполнение. Понимание сущности речевой манеры пения и речевой артикуляции и умение пользоваться данным навыком.

Средний: дикция не всегда близкая к разговорной речи, недостаточно подвижная и недостаточно твёрдая артикуляция, пение по слогам, вялое произношение слов. Понимание сущности речевой манеры пения и речевой артикуляции, но недостаточное умение пользоваться данным навыком.

Низкий: Вялое произношение слов, вялая, мягкая артикуляция, не выразительное исполнение, пение по слогам. Непонимание сущности речевой манеры пения и речевой артикуляции, неумение пользоваться данным навыком.

Интонирование в унисоне и многоголосии.

Высокий: умение выстраивать унисон в ансамбле, чистая интонация, точное исполнение мелодии, умение держать партию при исполнении многоголосных песен (в нашем случае на два голоса, с элементами трехголосия). Умение импровизировать во время исполнения песни. Понимание сущности навыка интонирования в унисоне и многоголосии и умение пользоваться данным навыком.

Средний: неустойчивая интонация с небольшими интонационными нарушениями, умение выстраивать унисон в ансамбле. Умение держать партию при исполнении многоголосных песен, но не всегда точное

выстраивание интервала. Неумение импровизировать во время исполнения песни. Понимание сущности навыка интонирование в унисоне и многоголосии но недостаточное владение данным навыком.

Низкий: плавающая интонация, неумение выстраивать интервалы, не слышит унисон. Непонимание сущности навыка интонирование в унисоне и многоголосии не владение данным навыком.

Навык пения а cappella

Высокий: чистое исполнение песни без сопровождения, сохранение первоначальной тональности в конце произведения, умение слышать друг друга. Понимание сущности навыка пения а cappella и умение применять данный навык.

Средний: недостаточно чистое исполнение песни без сопровождения, неумение закончить произведение в первоначальной тональности. Понимание сущности навыка а cappella но неумение применять данный навык.

Низкий: очень плохая интонация при исполнении песни без сопровождения, нет хорового ансамбля. Непонимание сущности навыка пение а cappella, неумение применять данный навык.

Результаты начального диагностирования приведены в таблице № 1.

Таблица №1
Уровень владения навыками
русского народного исполнительства
на начальном этапе опытной работы

Испытуемые	Показатели					Общее
	1 Цепное дыхание	2 Открыт ый способ звукооб разован ия	3 Речевая манера пения и речевая артикуляц ия	4 Интони рование в унисон е и многог олосие	5 Пение а cappella	
Мария И.	н	с	в	н	с	с
Марианна К.	с	с	н	н	с	с
Софья К.	в	с	с	в	в	в
Елена М.	н	н	с	н	с	н
Вероника У.	с	в	с	в	в	в
Екатерина М.	н	с	н	н	с	н
Анна Ч.	с	н	н	с	с	с
Андрей Ч.	с	с	с	с	с	с
Роман С.	с	с	в	н	с	с
Екатерина Ч.	с	с	в	с	в	с
Евгения М.	с	с	н	н	н	н
Итого:						
В = 2						
С = 6						
Н = 3						

Проанализировав начальный этап владения навыками народного пения, мы увидели, что на высоком уровне владения навыками всего лишь двое учеников, средним уровнем владеют больше половины обучающихся – их шестеро, а на низком уровне – три человека.

В число показателей разработанной нами диагностики вошли основные навыки присущие русскому народному певческому исполнительству: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера пения и речевая артикуляция, интонирование в унисоне и многоголосии, пение *a cappella*. Они были ранжированы по трем уровням, для каждого из которых были определены критерии.

Первоначальное проведение диагностики по разработанной методике показало ее целесообразность. С ее помощью были получены количественные данные о начальном уровне владения обучающимися навыками русского народного певческого исполнительства. Дополнив их впечатлениями от ознакомления с участниками группы, мы получили представление об исходном уровне их навыков и смогли определить задачи их обучения.

Оказалось, что по обобщенной оценке обучающиеся находятся преимущественно на среднем уровне владения указанными навыками. В то же время, проанализировав результаты по отдельным критериям, мы обнаружили, что у каждого из них навыки проявлены неравномерно, при более уверенном владении одними, слабое владение другими. Какой-либо общей тенденции мы при этом не обнаружили.

Все это доказало необходимость проведения систематической работы по обучению участников группы указанным навыкам.

2.2. Содержание процесса опытной работы по формированию навыков русского народного исполнительства

Мы опирались на то, что постановку голоса надо понимать как воспитание вокальных навыков. Это длительный закономерный процесс. Каким будет голос, заранее предвидеть невозможно. Д. Е. Огороднов отмечает: «Выработка певческих стереотипов, при осуществлении которых в голосе образуются качества хорошо поставленного голоса, происходит в

процессе специального систематического обучения, занимающего, как правило, много лет» [18, с. 14].

Мы заботились о том, чтобы этот процесс протекал непрерывно и активно. Мы проводили регулярные занятия, что позволило нам полноценно развивать голоса обучающихся, укреплять соответствующие мышцы.

При работе с детьми мы придерживались мнения Д. Е. Огороднова [18] о том, что в работе педагога должна быть строгая последовательность, постепенность в усложнении задач, в наращивании нагрузки на голосовой аппарат. Так же соблюдали общепринятые правила о том, что форсирование процесса при развитии голоса, его силы звучания, диапазона могут нарушить правильную работу голосового аппарата. Такие нарушения не могут быть легко возмещены и могут привести к деградации голоса [18, с. 14].

Все необходимые вокальные навыки вырабатываются, в первую очередь, во время распевания, мы проводили распевание в начале занятий, что помогало быстрой слуховой организации детей, сосредоточению внимания обучающихся, подготавливало, «разогревало» голосовой аппарат. Нашим основным материалом для распевания были песни, но периодически мы применяли и специальные упражнения.

На занятиях навыки пения прививались детям постепенно, по известному принципу – от простого к сложному. Как это принято в народной традиции устной передачи фольклора, разучивание и исполнение песен и упражнений происходили «на слух», с голоса руководителя. При таком разучивании и исполнении внимание детей активизировалось, они привыкали контролировать звучание собственного голоса и звучание партии, ансамбля в целом, развивая свободу вокального интонирования. Фортепиано или баян использовали минимально: для настройки, для уточнения трудного места в партитуре.

Учитывая специфику народного пения и особенностей детского голоса, рассматривали методы и приемы использования в занятиях с детьми

специальных вокально-хоровых упражнений. Придерживались того, что певческие навыки также формируются и в процессе разучивания песен.

В работе над отдельными певческими навыками – цепным дыханием, открытым звуковедением, речевой артикуляцией, манерой и стилем пения, навык пения а *caprella*, в унисон и многоголосии – пользовались как коллективными, так и индивидуальными методами. Мы добивались получения характерных черт звучания народного голоса, а именно естественного, «близкого» звука; дикцию, напоминающую разговорную речь; плотного грудного звучания, естественного головного резонирования, без сильного прикрытия голоса, ведь хороший народный голос всегда отличается ярким, звонким, светлым звучанием.

Мы считаем, что укрепление навыков дыхания – одна из основных задач в вокальном воспитании детей, мы использовали как специальные упражнения, так и фрагменты из разучиваемых песен. Мы учитывали мнение Мухина [16] о том, что выработка правильного певческого дыхания не может происходить независимо от звука, а должна строиться на основе взаимодействия с работой гортани, то есть с работой голосовых связок. Однако на первых порах для усвоения правильного вдоха и выдоха с разделительным между ними моментом – задержкой дыхания – возможны и отдельные упражнения без звука, но, безусловно, в ограниченном количестве» [16, с. 160].

Техника пользования дыханием – короткий бесшумный вдох, опора дыхания и спокойное постепенное его расходование. Мы учили детей брать дыхание, возобновлять его раньше, чем оно израсходуется.

Каждого юного певца обучали практическому овладению дыханием, тренировали его при помощи специальных упражнений:

- Делали несколько активных вдохов и продолжительный выдох (при этом фиксировали внимание на работе диафрагмы и мышц живота).

- Делали глубокий вдох, на долю секунды задерживали дыхание и через чуть прижатые губы медленно и равномерно выпускали воздух так, чтобы выдох был полный.
- Делали умеренный вдох и на разных звуках, в удобном для пения регистре, каждую фразу (песни) пропевали на одном выдохе.
- Объясняли, что главная техническая задача в этом упражнении это естественная разговорная артикуляция, хорошая опора звука, работа грудного и головного резонаторов, а отсюда – ровное звучание голосов в соответствующих регистрах и на их соединении.
- Брали дыхание энергично, слегка задерживали его, фиксировали, и считали вслух нараспев, в высокой позиции: «Один, два, три» При этом вдох должен был быть коротким, легким, бесшумным.
- Брали дыхание, задерживали его и активно, но медленно произносили букву «С». Это позволяло ощутить сокращение мышц брюшного пресса и диафрагмы. Такое упражнение помогло выработать постепенный и плавный выдох
- Добивались от детей сознательного пения на одном дыхании каждой отдельной музыкальной фразы, начинали тренировку с очень простых по мелодическому развитию произведений детского фольклора, с короткими двухтактовыми музыкальными фразами.

Мы использовали короткие попевки, состоящие из простейшего квартового тетрахорда, с многократными повторениями, с небольшим звуковысотным варьированием и видоизменением ритмического рисунка, поскольку только в процессе такого пения будут вырабатываться правильные рефлекторные навыки дыхания, будет укрепляться дыхательная мускулатура.

Мы стремились к тому, чтобы звук не ослабевал к концу фраз. Поэтому обращали внимание на исполнение последнего звука, произвольно увеличивали его длительность.

Поставленная задача заставляла юных певцов сосредоточиться на выдохе – моменте расходования дыхания, помогала экономно расходовать дыхание,

постепенно приведя их к приобретению нужного навыка. После этого мы перешли к работе над начальной фазой дыхания, а именно к моменту вдоха, для чего сохраняли длительность последнего звука фразы и за счет образующейся паузы возобновляли дыхание.

В этом упражнении мы ставили перед обучающимися следующую задачу : перед каждой новой фразой брать быстрый, но вместе с тем свободный, спокойный и не судорожный вдох, что помогало выработать правильное, естественное дыхание и обеспечивало четкую работу всего дыхательного аппарата.

- В работе над протяженностью хорового звучания добивались мягкости, напевности, ровности звука при хорошем дыхании. И здесь очень полезными упражнениями послужили мелодии распевов.

В народных песнях встречаются распевы на все гласные, с помощью которых вырабатываются лучшие качества голоса: сила, тембр, регистровая ровность, точность интонации, техника звуковедения, а также – и это главное – протяженное дыхание. Начинали с песен, в которых распеваются только два звука на один слог [7]. Для выработки навыка цепного дыхания мы учили быстро и незаметно менять дыхание внутри длинных нот. С этой целью в нашей работе мы использовали упражнения, построенные на нисходящей или восходящей гамме с большими длительностями, без пауз и цезур. Исполняли упражнения несколько раз в разных тональностях в пределах рабочего диапазона с называнием звуков или каких-либо слогов: ма-мэ-ми-мо-му.

При этом мы следили за тем, чтобы певцы брали дыхание не на стыке ступеней и не одновременно, а поочерёдно, внутри длинных нот.

Также мы пели закрытым ртом либо на какой-то слог длинные по протяжённости звуки, пользуясь цепным дыханием так, чтобы момент возобновления дыхания не был слышен: в начале нарабатывания данного навыка прямо в хоровых партиях указывали места, где можно возобновлять дыхание, так как наш ансамбль небольшой по составу.

После того, как добились цепного дыхания тем способом, о котором я только, что говорила, мы поставили новую задачу: каждый певец сам выбирал время возобновления дыхания, соблюдая главное условие – не брать дыхание одновременно с соседом, что возможно лишь при наличии определённого опыта у хористов, развитого чувства ансамбля, понимания своей роли в коллективе. Мы стремились к тому, что бы исполняемые детьми песни звучали некрикливо, а естественно, и обязательно пелись на опоре за счёт дыхания. Когда дети не владеют певческим дыханием, звук получается рыхлый и тусклый.

На первом этапе работы над общей манерой пения мы начинали с пения в унисон с целью образования единого манерного звучания, необходимого для хорового ансамбля.

Работа над унисоном осуществлялась как при распевании, так и при разучивании песен. Мы брали простые, не большие по диапазону, попевки и пропевали их столько раз, сколько было необходимо для получения единого звука. Развивали данный навык вместе с навыком а cappella, ибо такое пение является наиболее действенным средством для развития и совершенствования слуха детей, оно воспитывает навыки точного интонирования, способствует укреплению строя, развивает самостоятельность в пении, повышает внимание и выразительность исполнения.

На некоторых занятиях мы умышленно не использовали музыкальный инструмент. Во время распевания давали детям тона «с голоса» с начала распеваясь вместе с ними, после чего, дав детям следующий тон, слушали чистоту интонации. Далее пели песни на букву «м» с закрытым ртом, это позволяло ученикам лучше услышать себя и весь ансамбль, т.к. при громком пении у детей теряется слуховой контроль. Затем пели песню в умеренном темпе, если возникали проблемные, грязные места или пестрота звучания из-за разной подачи манеры мы останавливались на проблемном звуке и тянули его до тех пор, пока звук не выстраивался в один. Прodelывая подобные

упражнения на протяжении всего года, мы добились чистых унисонов в песнях, а так же дети научились исполнять песни без сопровождения музыкальных инструментов.

Рассмотрев методику народной манеры пения, мы делаем вывод, что для овладения народной манерой необходимо использовать целый комплекс вокально-певческих средств и приемов. Поэтому мы работали над пением в унисон единым звуком (то, о чём мы только, что говорили) открытой речью, отчетливым, ясным произношением слов, открытым грудным звучанием.

Мы учитывали то, что народный голос должен звучать естественно «близко» на «губах». В основе народного вокала лежит ясность, выразительность передачи слова. Мы учили петь так, как говоришь, ведь главный момент в народном пении «разговорность». Единственный способ донесения содержания песни до слушателя – понятные слова. Поэтому мы добивались четкой дикции, с произнесением гласных и согласных, как и в разговорной речи. Мы добивались четкого и ясного произношения, чистого звучания каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом.

Для этого каждое занятие мы начинали с упражнений, предназначенных для разогрева языка и губ, учитывая то, что правильное звучание гласных и согласных букв зависит от активной работы губ и точности движений различных частей языка – кончика, средней части и корешка.

- Плотнo сжимая мышцы губ, чётко проговаривали следующие буквы: П-Б, П-Б, П-Б.

- Для работы кончика языка произносили: Т-Д, Т-Д, Т-Д.

- Для работы корешка языка произносили: К-Г, К-Г, К-Г.

Для преодоления встречающихся в речи дикционных трудностей на каждом занятии мы произносили скороговорки разной сложности, в начале, в медленном темпе (утрируя каждую букву) с постепенным ускорением до максимального темпа. Важным было произносить скороговорки близко и

легко, посылая звук на зубы, чётко, не крикливо, в обычной, спокойной, речевой динамике.

Для достижения чрезвычайно отчетливой, как в разговорной речи дикции мы использовали следующие упражнения:

- Проговаривали песенную фразу в разговорной манере, произнося слова естественно, свободно, без напряжения мышц лица и гортани.
- Произносили песенную фразу на распев в два – три раза медленнее, следя за артикуляцией рта, соответственно разговорному типу произношения.
- Произносили ту же фразу нараспев на одной ноте в ритме песни, следя за разговорным, идущим от слова посылом звука.
- Добивались четкой дикции в ансамбле, мы использовали способ произношения слов и отдельных слогов так, как они поются. Этот способ заключается в перенесении согласных с конца слога к следующему слогу:
 - По–дье–зжа–ли мы по–дсе–ло
 - За–и–гра–йду–до–чка, ве–се–ло [7].

Прочтение хором текста, разделенного на особые певческие слоги, помогало выработать одновременное произношение согласных всеми участниками ансамбля. Подобные упражнения оказывают благотворное влияние на процесс звукообразования и звуковедения. Всё это позволило нам добиться чёткой и активной речевой артикуляции у всех участников ансамбля.

Учитывая то, что открытый способ звукообразования в народном пении достигается исключительно благодаря нижней челюсти и языку мы использовали следующие упражнения:

- При исполнении, каких либо песен, перед обучающимися ставилась задача контролировать рукой нижнюю челюсть, как бы оттягивая её вниз, свободно опущенная вниз челюсть очень важный момент в правильном народном звукообразовании, нужно избегать зажатости челюсти.

- Сначала проговаривали слова: Яша-Еша-Ёша, затем представляли, что мы их зовём, так же свободно и естественно как если бы это было на самом деле, и с сохранением ощущения разговорной позиции пропевали эти слова на одном звуке.

- «Играли» с интонацией, говорили слово: «Мама» сверху в низ и с низу вверх, далее говорили в разных регистрах, в нижнем, в среднем и затем в в высоком, после чего пропевали это слово в удобной тесситуре.

- При разучивании песен выводили каждое слово вперед, путём многократных повторений.

- Вытащив язык (пусть это и не красиво, но достаточно эффективно) пели один звук на открытые буквы: А, Э, О.

Учитывая мнение Г. М. Науменко о том, что работе по освоению многоголосного пения предшествует подготовительный период, мы предварительно ознакомились с довольно широким кругом народных песен.

К распеванию подголосков приступили лишь тогда, когда юные певцы хорошо познакомились с песней, когда она зазвучала уверенно и стройно в одноголосном изложении. Важным было, чтобы песня понравилась, поскольку творческая настроенность певцов, их увлеченность – одно из важнейших условий плодотворности хорового распева.

Мы часто возвращались к пению в унисон потому, что исполнение одноголосных песен способствует «выравниванию» голосов, достижению чистоты интонации, строя, ансамбля, влияет и на успех работы над многоголосием [17, с. 84]. Мы придерживались способа развития многоголосия у детей предложенных В. С. Поповым [25].

Мы включали элементы игры во время разучивания песен с детьми: разбивали хор на две группы, одна пела песню, а другая сначала шла по кругу ровным приставным шагом (шаг на каждую восьмую), а затем «вытанцовывала» ритмический рисунок; далее группы менялись ролями. Такой прием позволял добиться легкости и непринужденности в исполнении.

Как только мы замечали, что песня звучит свободно, мы переходили к

разучиванию следующего куплета. Далее выделяли группу детей, которым поручали петь подголосок. Сначала группа исполняла свою мелодию отдельно, затем дети пели третий куплет поочередно: то хором, то группой солистов. Опять использовали элемент игры: когда один из руководителей поднимал правую руку, третий куплет пел хор, когда поднимал левую – пели солисты. В один из моментов игры мы поднимали обе руки, и дети непроизвольно исполняли песню двухголосно. Полезным было, разбив хор на две группы, постоянно менять их роль: первой группе поручать исполнение подголоска, а второй – мелодии, и наоборот. Данному навыку ученики обучились достаточно быстро, так как форма урока была игровой, даже в подростковом возрасте этот приём увлекал детей [25, с. 57].

Согласившись с мнением Г. М. Науменко [17] о том, что правильно на начальном этапе осваивать навык гетерофонного многоголосия со всеми его разновидностями мы пели песни, в которых применяется гетерофонный склад. Основной напев находился в верхнем голосе и исполнялся солистом – подголосочником, а остальные исполнители поддерживали его так называемым бурдоном. Бурдон – это непрерывно тянущийся звук. Легко и непринужденно звучат такие песни. В то же время низкие голоса, являясь фундаментом, удерживали ее наверху, не давая опускаться ниже бурдона. Песни с подобным видом многоголосия интересны по звучанию и хорошо развивают музыкальный слух ребёнка [17, с. 85].

Таким образом, осуществлявшийся нами процесс формирования навыков русского народного исполнительства опирался:

а) на принципы, общие для обучения навыкам музыкального исполнительства, независимо от стиля и жанра: активности и регулярности занятий, последовательности и постепенности в усложнении задач, сочетания коллективной и индивидуальной форм, непринужденности звучания и избегания форсированности звучания в пении; учет особенностей детского голоса,

б) на принципы сохранения народных традиций:

– изустную передачу музыкального материала «с голоса» при разучивании и исполнении песен и упражнений; пение с движениями;

– освоение народной певческой манеры: опора на народную манеру пения - открытой речью, отчетливым, ясным произношением слов, открытым грудным звучанием, естественно «близко» на «губах»; петь так, как говоришь; сохранение естественного, «близкого» звука; дикции, напоминающей разговорную речь; плотного грудного звучания, естественного головного резонирования без сильного прикрытия голоса;

– освоение исполнительских навыков русской певческой манеры с помощью приемов, близких к бытовавшим в народном исполнительстве: вокально-хоровых упражнений, учитывающих специфику народного пения, коротких попевок, народных распевов, скороговорок, прочтения хором текста, разделенного на особые певческие слоги, пения с открытым способом звукообразования, «игры» с интонацией, пения с ходьбой по кругу, выучивания песен в унисон с последующим добавлением подголосков, освоение гетерофонного многоголосия, сочетающего основную мелодию, нижний бурдон и верхние подголоски.

2.3. Характеристика результатов опытно-поисковой работы

В ходе данной работы мы проводили исследование динамики формирования навыков русского народного исполнительства.

Проиллюстрируем это на примере ряда обучающихся.

Софья К. В начале года у данной ученицы наблюдались следующие недостатки: небольшой носовой призыв, недостаточно ровное дыхание, неустойчивая манера исполнения (меняла позицию), недостаточно твёрдая атака звука. Для исправления данных недостатков была проведена следующая работа:

- Упражнение, направленное на опускание челюсти для выведения звука вперед: Ая-Эе-Оё.
- Для выведения звука на передние зубы выполняли упражнение: при исполнении песни зажимали рукой нос.
- Проводились упражнения на дыхание: «надувной шар» – набирали воздух в живот и постепенно выпускали воздух произнося букву «с», «свечка» – постепенно и ровно выдувается тонкая струя воздуха направленная на ладонь.
- Для понимания необходимой манеры пения был прослушан фольклорный материал той или иной местности в зависимости от бытования данной песни.
- Исполнение песни на определённый звук для выравнивания гласных и единой манеры пения (И, А, О, У...)
- Для выработки необходимого чёткого вступления был произведен показ того как это должно быть, таким образом вырабатывался данный навык (принцип наглядного примера), так же данной ученице давались запевы, таким образом появлялась мотивация и ответственное отношения к вступлениям.

Спустя год выработки недостающих навыков Софья К. показала очень хорошие результаты. Среди всех участников ансамбля данная ученица стала лидером. Пропал носовой призыв, выработалась единая, ровная манера пения, дыхание стало более ровным и крепким, а запевы стали чёткими, активными. Также благодаря занятиям выработался большой интерес к фольклору, данная ученица вместе с руководителем принимает участие в различных вечерках, народных праздниках и концертах, благодаря чему появилось чёткое понимание того, что такое «народная манера пения», как правильно танцевать кадрили, различные хороводы. Стала большим примером для остальных обучающихся.

По сравнению с первой ученицей Евгения М. была более слабой. В начале года у данной ученицы наблюдались следующие недостатки:

невыразительное исполнение, пение без опоры, недостаточное чувство ритма, носовой призыв, неровное дыхание, неустойчивая манера исполнения (меняла позицию), вялая атака звука, неумение петь а *carrella* и многоголосие. Для исправления данных недостатков была проведена следующая работа:

Для выразительности исполнения данная ученица выступала на конкурсах и различных концертах с более сильными учениками, в пару к ней мы поставили Софью К., для перенимания поведения на сцене, для улучшения исполняемых движений во время пения, и для раскрепощения.

Во время разучивания песен делали акценты на более важные слова, формировали музыкальную фразу.

Для формирования звука на опоре проводились дыхательные упражнения: один активный вдох через нос и три активных выдоха через рот. При этом контролировалась работа пресса.

Мы отбивали ритм песни при помощи шумовых музыкальных инструментов на сильную и слабую долю, чередуя их.

Упражнение, направленное на опускание челюсти для выведения звука вперед: Ая-Эе-Оё.

Для выведения звука на передние зубы выполняли упражнение: при исполнении песни зажимали рукой нос.

Проводились упражнения на дыхание: «надувной шар» – набирали воздух в живот и постепенно выпускали воздух произнося букву «с», «свечка» – постепенно и ровно выдувается тонкая струя воздуха направленная на ладонь.

Для понимания необходимой манеры пения был прослушан фольклорный материал той или иной местности в зависимости от бытования данной песни. После чего ученица пыталась копировать нужную манеру с голоса педагога.

Исполнение песни на определённый звук для выравнивания гласных и единой манеры пения (И, А, О, У...).

Для выработки навыка пения а cappella для начала мы обратились к одnogолосным песням с ограниченным диапазоном, умеренным темпом и ясным ладовым развитием. Таким образом, мы сконцентрировались на достижении интонационной выразительности. И только тогда, когда песня без сопровождения зазвучала в умеренном характере чисто, мы перешли к более подвижным темпам т.к. напевность мелодии в быстром темпе сохранить достаточно сложно.

Для выработки многоголосия мы брали произведения, где один из голосов поёт подголосок или вторит, создавая гармоническую основу. Сразу после того как добились чистого пения, усложнили задачу, стали брать песни двухголосные с элементами трехголосия. Данную ученицу поставили с Софьей К., прислушиваясь к более сильному исполнителю, Евгения М. быстрее научилась петь многоголосные песни.

По окончании года Евгения М. показала результаты в сторону улучшения, наработала недостающие навыки. Стала более раскрепощённой и эмоциональной на выступлениях. Научилась вникать в смысл песни и передавать её характер во время исполнения. Дыхание стало более ровным, но всё равно требует дальнейшей наработки. Научилась ставить голос на опору, но периодически снимает с неё, манера пения стала значительно устойчивее, но некоторые буквы уводит в другую позицию при пении в менее удобной tessitura. Так же научилась петь а cappella, и многоголосные песни. Это большой сдвиг вперёд.

Помимо девочек в состав ансамбля входят два мальчика, первым из них проанализируем Андрея Ч. В начале года наблюдались следующие недостатки: неумение петь многоголосие, невыразительное исполнение, началась мутация голоса, недостаточное чувство ритма, носовой призыв, неустойчивая манера исполнения. Для исправления данных недостатков была проведена следующая работа:

Для выработки многоголосия мы брали произведения, где один из голосов поёт подголосок или вторит, создавая гармоническую основу. Сразу

после того как добились чистого пения, усложнили задачу, стали брать песни двухголосные с элементами трехголосия. Поскольку у данного ученика началась мутация голоса, во всех многоголосных песнях он исполнял подголосок в удобной для него тесситуре. Это значительно улучило его гармонический слух.

Для выразительности исполнения делали акценты на более важные слова, формировали музыкальную фразу.

Так как у данного ученика начался период мутации, работа с ним производилась аккуратно. Для него была поставлена задача, петь спокойно, не форсируя звук, в удобной для него тесситуре. Если при исполнении определённой песни у него возникали сложности, мы находили для него роль в качестве исполнителя на музыкальных инструментах или в качестве плясуна.

Мы отбивали ритм песни при помощи шумовых музыкальных инструментов на сильную и слабую долю, чередуя их.

Упражнение, направленное на опускание челюсти для выведения звука вперед: Ая-Эе-Оё.

Для выведения звука на передние зубы выполняли упражнение: при исполнении песни зажимали рукой нос.

Для понимания необходимой манеры пения был прослушан фольклорный материал той или иной местности в зависимости от бытования данной песни.

Исполнение песни на определённый звук для выравнивания гласных и единой манеры пения (И, А, О, У...)

Через год были замечены следующие изменения: мутация голоса протекает и на данный момент, голос постепенно формируется в более устойчивый, не вызывая дискомфорта у ученика. Он научился чисто держать свой голос в многоголосных песнях, стала устойчивой манера пения, появилось более открытое звукообразование, носовой призыв пропал полностью, появилось чувство ритма. Не смотря, на сложный мутационный

период, был сделан большой шаг вперед и все показатели стали высокими.

У Романа С. наблюдались те же недостатки, что у Андрея Ч. и к ним добавились еще прикрытое звукообразование, неумение приходить в общий унисон, придыхательная атака звука, безопорное пение.

Упражнение, направленное на опускание челюсти для выведения звука вперед: «Яша-Еша-Ёша».

Для выведения звука на передние зубы выполняли упражнение: при исполнении песни зажимали рукой нос.

Для развития унисона последнюю ноту пели на закрытый рот на букву «м», после чего исполняли всю песню на закрытый рот – дойдя до унисона останавливались на нём пока звук не становился единым. Данное упражнение проделывали, пока унисон не стал чистым.

Так как атака звука придыхательная, важно для начала обучить твёрдой атаке звука. Мы делали следующее упражнение: набирали немного воздуха, задерживали его и, атакуя каждый звук смыканием связок, проделывали упражнение от начала до конца. Это упражнение пели с твердой атакой каждой ноты, смыкая связки на каждом отдельном звуке. После вдоха и задержки дыхания примерно на 2 секунды начинали звук коротким, но энергичным толчком в голосовую щель на гласную "А" по трезвучию вверх и вниз.

Для выработки пения на дыхании выполнялось следующее упражнение: правая нога выставляется вперед, корпус согнут, локти упираются в диафрагму, идёт счёт на 10. Первый акцент идет на первую цифру, доходя до цифры 10 на одном дыхании, затем точно так же только на цифру два и так пока не дойдём до цифры 10.

Так же проделывались те же упражнения, что и с предыдущими учениками.

По окончании учебного года видны были значительные улучшения, а именно: звукообразование стало открытым, значительно выросло умение пения в унисон и пение многоголосия, появился навык владения твёрдой

атакой, звук стал опёртым, ученик редко снимает с опоры. Полностью пропал носовой призыв. Со среднего уровня подготовленности поднялся на высокий уровень, был сделан большой сдвиг вперед.

Фольклорный ансамбль «Веретенце» принимает участие в конкурсах и концертах и уже имеет наградные документы лауреатов различных уровней.

Все это позволяет заключить, что применяемые нами методы достаточно эффективны для успешного формирования навыков русского народного пения.

Результат опытной работы был выявлен в процессе проведения итоговой диагностики, проведенной по той же методике, что и начальная.

Таблица № 2

Уровень владения навыками
русского народного исполнительства
на итоговом этапе опытной работы

Испытуемые	Показатели					Общее
	1 Цепн ое дыха ние	2 Открыт ый способ звукооб разован ия	3 Речевая манера пения и речевая артикуляция	4 Интонирова -ние в унисоне и многоголос ие	5 Пение а сар- pella	
Мария Ш.	с	в	в	с	с	с
Марианна К.	в	в	с	с	в	в
Софья К.	в	в	в	в	в	в
Елена М.	с	с	с	с	с	с
Вероника У.	в	в	с	в	в	в
Екатерина М.	с	с	с	с	с	с
Анна Ч.	с	с	с	с	с	с
Андрей Ч.	с	в	в	в	с	в
Роман С.	в	в	в	с	в	в
Екатерина Ч.	в	в	в	с	в	в
Евгения М.	с	с	с	с	с	с

Итого: В = 6

С = 5

Н = 0

Таблица № 3
Сравнительные результаты
сформированности навыков
русского народного исполнительства
на начальном и итоговом этапах

	В	С	Н
Начальный уровень	2	6	3
Итоговый уровень	6	5	0
Прирост	+ 4	-1	-3

В таблицах мы видим существенное улучшение показателей. В процессе итоговой диагностики высокий уровень владения навыками русского народного исполнительства показали более половины обучающихся, остальные участники группы оказались на среднем уровне, а участников с низким уровнем обнаружено не было. Оказалось, что по всем показателям имеется значительный прирост качества владения навыками. Все это позволяет заключить, что применяемые нами методы достаточно эффективны для успешного формирования навыков русского народного исполнительства

Выводы по второй главе

В число показателей разработанной нами диагностики вошли основные навыки присущие русскому народному певческому исполнительству: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера пения и речевая артикуляция, интонирование в унисоне и многоголосии, пение *a cappella*. Они были ранжированы по трем уровням, для каждого из которых были определены критерии.

Первоначальное проведение диагностики по разработанной методике показало ее целесообразность. С ее помощью были получены количественные данные о начальном уровне владения обучающимися

навыками русского народного певческого исполнительства. Дополнив их впечатлениями от ознакомления с участниками группы, мы получили представление об исходном уровне их навыков и смогли определить задачи их обучения.

Оказалось, что по обобщенной оценке обучающиеся находятся преимущественно на среднем уровне владения указанными навыками. Отмечено, что у всех обучающихся навыки проявлены неравномерно, при более уверенном владении одними, слабое владение другими. Какой-либо общей тенденции мы при этом не обнаружили.

Все это доказало необходимость проведения систематической работы по обучению участников группы указанным навыкам.

Осуществлявшийся нами процесс формирования навыков русского народного исполнительства опирался:

а) на принципы, общие для обучения навыкам музыкального исполнительства, независимо от стиля и жанра: активности и регулярности занятий, последовательности и постепенности в усложнении задач, сочетания коллективной и индивидуальной форм, непринужденности звучания и избегания форсированности звучания в пении; учет особенностей детского голоса,

б) на принципы сохранения народных традиций:

– изустную передачу музыкального материала «с голоса» при разучивании и исполнении песен и упражнений; пение с движениями;

– освоение народной певческой манеры: опора на народную манеру пения - открытой речью, отчетливым, ясным произношением слов, открытым грудным звучанием, естественно «близко» на «губах»; петь так, как говоришь; сохранение естественного, «близкого» звука; дикции, напоминающей разговорную речь; плотного грудного звучания, естественного головного резонирования без сильного прикрытия голоса;

– освоение исполнительских навыков русской певческой манеры

с помощью приемов, близких к бытовавшим в народном исполнительстве: вокально-хоровых упражнений, учитывающих специфику народного пения, коротких попевок, народных распевов, скороговорок, прочтения хором текста, разделенного на особые певческие слоги, пения с открытым способом звукообразования, «игры» с интонацией, пения с ходьбой по кругу, выучивания песен в унисон с последующим добавлением подголосков, освоение гетерофонного многоголосия, сочетающего основную мелодию, нижний бурдон и верхние подголоски.

В процессе итоговой диагностики высокий уровень владения навыками русского народного исполнительства показали более половины обучающихся, остальные участники группы оказались на среднем уровне, а участников с низким уровнем обнаружено не было. Оказалось, что по всем показателям имеется значительный прирост качества владения навыками. Проанализировав результаты по отдельным критериям, мы обнаружили общую тенденцию во владении навыками – равномерность и уверенность в уровне их сформированности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив исторические аспекты возникновения и развития русского фольклора, мы пришли к выводу, что русское народное исполнительство – коллективное художественное творчество народа, вобравшее в себя его вековой жизненный опыт и знания. Произведения народного поэтического искусства прошли большой путь, творились непосредственно в процессе живого исполнения и передавались затем от одного музыканта – певца к другому, из одного поколения в другое исключительно устным путем. Во время своего формирования песня, танец и музыкально-инструментальная культура русского народа непрерывно влияли друг на друга обогащаясь новыми красками и в целом создавая яркий синтез искусств. Мы можем представить эти жанры как самостоятельные, но, воссоединив их в единое целое, разделить их уже невозможно.

Изучение комплекса навыков русского народного исполнительства позволило нам выявить следующие певческие навыки, являющиеся характерными для русской народной манеры исполнения: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера голосоведения, вибрато, речевая артикуляция, выразительные приемы устной традиции; однорегистровое пение в диапазоне приблизительно октавы; пение на местном наречии, Что касается хоровых навыков, то это пение *a cappella*, интонирование в унисон; интонирование в гетерофонном, подголосочно-полифоническом, вторе и аккордово-гармоническом типах многоголосия. Поскольку в исполнительском процессе эти навыки используются в комплексе, то и их освоение детьми подросткового возраста должно поэтапно осуществляться в ходе единой творческой деятельности.

Анализ физиологических и психологических предпосылок обучения подростков русскому народному исполнительству показал важность их учета в процессе обучения как академической, так и народной манере пения. К

физиологическим особенностям относятся состояние детского голосового аппарата, этапы развития детского голоса, к психологическим – особенности проявления психических функций в характере детей, потребности данного возраста. Учитывая особенности подросткового возраста – одного из самых сложных периодов в жизни детей, педагог, тем самым, может достичь более значительных образовательных и воспитательных результатов.

Осуществление опытной работы потребовало от нас разработки диагностики, соответствующей цели исследования. В число показателей разработанной нами диагностики вошли основные навыки, присущие русскому народному певческому исполнительству: цепное дыхание, открытый способ звукообразования, речевая манера пения и речевая артикуляция, интонирование в унисоне и многоголосии, пение *a cappella*. Они были ранжированы по трем уровням, для каждого из которых были определены критерии. Начальная диагностика показала, что по обобщенной оценке обучающиеся находятся преимущественно на среднем уровне владения указанными навыками, а по отдельным критериям у каждого из них навыки проявлены неравномерно, при более уверенном владении одними, слабое владение другими. Какой-либо общей тенденции мы при этом не обнаружили. Все это доказало необходимость проведения систематической работы по обучению участников группы указанным навыкам.

Осуществлявшийся нами процесс формирования навыков русского народного исполнительства опирался:

а) на принципы, общие для обучения навыкам музыкального исполнительства, независимо от стиля и жанра: активности и регулярности занятий, последовательности и постепенности в усложнении задач, сочетания коллективной и индивидуальной форм, непринужденности звучания и избегания форсированности звучания в пении; учет особенностей детского голоса,

б) на принципы сохранения народных традиций:

– изустную передачу музыкального материала «с голоса» при

разучивании и исполнении песен и упражнений; пение с движениями;

– освоение народной певческой манеры: опора на народную манеру пения - открытой речью, отчетливым, ясным произношением слов, открытым грудным звучанием, естественно «близко» на «губах»; петь так, как говоришь; сохранение естественного, «близкого» звука; дикции, напоминающей разговорную речь; плотного грудного звучания, естественного головного резонирования без сильного прикрытия голоса;

– освоение исполнительских навыков русской певческой манеры с помощью приемов, близких к бытовавшим в народном исполнительстве: вокально-хоровых упражнений, учитывающих специфику народного пения, коротких попевок, народных распевов, скороговорок, прочтения хором текста, разделенного на особые певческие слоги, пения с открытым способом звукообразования, «игры» с интонацией, пения с ходьбой по кругу, выучивания песен в унисон с последующим добавлением подголосков, освоение гетерофонного многоголосия, сочетающего основную мелодию, нижний бурдон и верхние подголоски.

Разработанная нами диагностика оказалась целесообразной. С ее помощью были получены количественные данные о начальном и конечном уровнях владения обучающимися навыками русского народного певческого исполнительства. Дополненные наблюдениями за динамикой освоения участниками группы навыками русского народного исполнительства, мы получили представление о результативности проведенной опытной работы.

В процессе итоговой диагностики высокий уровень владения навыками русского народного исполнительства показали более половины обучающихся, остальные участники группы оказались на среднем уровне, а участников с низким уровнем обнаружено не было. Оказалось, что по всем показателям имеется значительный прирост качества владения навыками. Проанализировав результаты по отдельным критериям, мы обнаружили

общую тенденцию во владении навыками – равномерность и уверенность в уровне их сформированности.

Все это позволило заключить, что проведенная нами опытная работа оказалась достаточно эффективной для успешного формирования у детей навыков русского народного исполнительства.

Выдвинутая нами гипотеза о том, что успешное формирование у школьников-подростков навыков русского народного исполнительства в условиях народного отделения детской школы искусств может быть достигнуто, если знать природу и жанрово-стилевые особенности русского народного исполнительства; осуществлять формирование навыков русского народного исполнительства с учетом психологии подросткового возраста; опираться на принципы фольклорного творчества, многообразие форм приобщения к народной культуре, использовать методы, свойственные русской народной педагогике, подтвердилась.

Таким образом, поставленные в настоящей выпускной работе задачи были выполнены, а цель достигнута.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артикуляция и дикция как одни из показателей сформированности вокально-хоровых навыков. [Электронный ресурс] : <http://www.maam.ru/detskijsad/artikuljacija-i-dikcija-kak-odni-iz-pokazatelei-sformirovanosti-vokalno-horovyh-navykov-doshkolnikov.html>
2. Байтуганов В. И. Народная манера пения и обучение ей. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2011. 126 с.
3. Бершадская Д.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. М. : МУЗГИЗ. 1961.
4. Веретенников И.И. Русские народные песни в начальных классах: Переложения и обработки в сопровождении баяна. Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2015. 45 с.
5. Википедия. [Электронный ресурс] : <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
6. Виноградов К. П. Работа над дикцией с хоровым коллективом // Работа с хором / под ред. Б.Г. Тевлина М. : Профиздат, 1972. 69-75 с.
7. Вокально-хоровая работа в детском фольклорном коллективе. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2014/11/04/vokalnogo-khorovaya-rabota-v-detskom-folklornom>
8. Вокально-хоровые навыки. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2013/06/19/razvitie-vokalno-khorovykh-navykov-uchenikov-mladshego-shkolnogo>
9. Возрастные особенности развития голосового аппарата у детей и школьников. Охрана детских певческих голосов. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/ap/library/muzykalnoe-tvorchestvo/2012/02/13/voznrastnye-osobennosti-razvitiya-golosovogo-apparata-u-detey>
10. Дмитриев Л. Б. Вопросы вокальной педагогики. М. : Музыка, 1976. 39 с.
11. Жарова Л. М Начальный этап обучения хоровому пению // Работа с детским хором / под ред. В. Г. Соколова. М. : Музыка, 1981.

12. Кашина Н.И. Музыка в системе воспитания и образования казачества Урала и Оренбуржья: история и современность: монография / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». Екатеринбург, 2011. 138 с.
13. Кашина Н.И., Матвеева Л.В., Матвеева К.П. Отечественные традиции музыкального воспитания детей в семье. Екатеринбург: «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. 206 с.
14. Кравцов Н. И. Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. 2-е изд. М. : Высшая школа, 1983. 448 с.
15. Локшин Д. Л. Работа в хоре. М. : Профиздат, 1964. 302 с.
16. Мухин В. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре / под ред. Д. Л. Локшина. М. : Профиздат, 1964. 154-180 с.
17. Науменко Г. М. Фольклорная азбука. Методика обучения детей народному пению. М. : Современная музыка, 2013. 132 с.
18. Огороднов Д. Е. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. Киев: Музична Украина, 1980. 65 с.
19. Орлов Ю.М. Самопознание и самовоспитание. М. : Просвещение, 1987. 381 с.
20. Основные навыки правильного звукообразования в подготовке певческого аппарата учащихся вокального класса. [Электронный ресурс] : <https://infourok.ru/osnosnovnie-naviki-pravilnogo-zvukoobrazovaniya-v-podgotovke-pevcheskogo-apparata-uchaschihsya-vokalnogo-klassa-966737.html>
21. Основные принципы формирования народной манеры пения [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/kultura/muzykalnoeiskusstvo/library/2016/04/03/osnovnye-printsipy-formirovaniya-narodnoy-manery>
22. Особенности работы над дикцией и артикуляцией [Электронный ресурс] : <http://5fan.ru/wievjob.php?id=96119>
23. Особенности формирования первоначальных певческих навыков. [Электронный ресурс] :

<http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2013/01/23/osobennosti-formirovaniya-pervonachalnykh-pevcheskikh-navykov-u>

24. Пашина О.А. Народное музыкальное творчество. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 568 с.
25. Попов В.С. Русская народная песня в детском хоре. М. : Музыка, 1985. 80 с
26. Работа над певческим дыханием в хоровом пении. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2012/02/03/metodicheskoe-soobshchenie-rabota-nad-pevcheskim>
27. Работа по обучению детей народному пению. [Электронный ресурс] : <http://www.rnd-sale.ru/metodika-raboty-po-obucheniyyu-detej-narodnomu-peniyu/>
28. Речевая импровизация. [Электронный ресурс] : <http://www.maam.ru/detskij-sad/-rechevaja-improvizaciya-kak-odin-iz-neobhodimyh-yetapov-v-razviti-pesenogo-tvorchestva-doshkolnikov.html>
29. Роль вокально-хоровых произведений а cappella, на развитие музыкального и гармонического слуха. Воспитание навыков многоголосия и пения без сопровождения. [Электронный ресурс] : <https://infourok.ru/doklad-na-temu-rol-vokalnohorovih-proizvedeniy-a-cappella-na-razvitiye-muzikalnogo-i-garmonicheskogo-sluha-vospitanie-navikov-mno-554430.html>
30. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. Изд. 3-е. М. : Музыка, 1968. 250 с.
31. Сарафанова И. Ю. Песенная кадрили Свердловской области / под ред. В.В. Липина. Екатеринбург, 2012. 172 с.
32. Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций. М. : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, 1986. Вып. 86.
33. Столяренко. Л.Д. Педагогическая психология. Ростов-на-Дону. : Феникс, 2003. 544 с.
34. Типичные комплексы технических приёмов и их разные названия. [Электронный ресурс] : http://www.vocalistica.ru/articles_vocali_1/

35. Фирсова Т.С. Вокально-хоровая работа. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/10/04/vokalno-khorovaya-rabota>
36. Формирование навыков многоголосного пения у подростков. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/11/19/formirovanie-navykov-mnogogolosnogo-peniya-u>
37. Шамина Л. В. Школа народного пения. М. : Русская песня, 1997. 60 с.
38. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора». Ч. 1.: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М. : Музыка, 2007. 401 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Е. А. Брежнева
Уральский государственный
педагогический университет
г. Екатеринбург

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ У ДЕТЕЙ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ РУССКОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются аспекты, касающиеся вокальных приемов, специфических для русского народного пения; освещаются подходы к формированию соответствующих навыков у детей в процессе занятий народным хоровым пением.

Ключевые слова: традиции, народная культура, русская народная песня, дети, методы, навыки пения.

В настоящее время многие певческие традиции нашего народа во многом утрачены. Плавню перейдя из бытовой формы в профессиональную концертную форму, они обретаютам новую жизнь. В системе дополнительного образования сегодня широко развернуто обучение детей этому прекрасному искусству. Однако количество методических работ, посвященных приобщению молодого поколения к родной народной культуре, обучению детей навыкам русского народного пения, невелико.

Как отмечает Т. И. Науменко [7], русская песня – основа отечественной культуры. В жизни каждого из нас песня играет немаловажную роль. Начиная с колыбельной, которая звучит с первых дней нашей жизни, песня сопровождает нас всегда. Невозможно познать Россию – ни ее прошлого, ни настоящего – без русской народной песни. Когда-то эти песни нам подарили наши бабушки и мамы, а наш долг – передать их в наследство нашим внукам и детям.

Как известно, народные песни развивают чувство прекрасного, чувство формы, ритма и языка. В силу этого они имеют большое значение для развития всех видов профессионального искусства [2, 9]. Л. В. Шамина [10] отмечает, что народный голос отличается светлым, звонким, ярким звучанием. Весь звук сосредоточен на губах. Это формирует особый склад мышления народных певцов – пою, как говорю, что определяет характерность народного стиля исполнения [10].

По мнению Л. М. Жаровой [4], прежде чем начинать вокально-хоровую работу, следует научить детей правильно держаться при пении, то есть принимать нужную певческую установку. Педагогу нужно следить за певческой установкой детей на каждом занятии, так как от нее зависит правильность работы звукообразующего и дыхательного аппарата. Певческая установка должна быть максимально свободной: шея и корпус выпрямлены, ноги всей ступней стоят на полу, и ни в коем случае не следует задираить подбородок – это ведет к неправильной манере пения [4, с. 13].

В. И. Байтуганов подчеркивает, что народная песня и народная манера пения, наряду с языком, – важнейшие составляющие русской этнической культуры: «Особенности этноса в большей степени проявляются в языковых компонентах языка – в речи, интонации. А речевые интонации, выраженные через попевки, звуковые образы и есть народная манера пения» [1].

Важным является мнение Д. Е. Огороднова [8] о том, что постановку голоса надо понимать как воспитание вокальных навыков. Это очень длительный и трудоемкий процесс. По его мнению, педагог должен позаботиться о непрерывном и активном усвоении вокальных навыков, для чего необходимы систематические занятия. Он подчеркивает, что систематическое обучение требует активных, регулярных тренировок голосового аппарата, что только и может привести к полноценному развитию голоса, помочь окрепнуть нужным

группам мышц, сформироваться необходимым нервным связям.

Практика обучения народному пению опирается на закономерности физиологического развития организма человека. Л. В. Шамина отмечает, что при этом усвоены определенные правила голосовой функции, навыки округления звука, певческого дыхания, высокой певческой позиции, подвижности артикуляционного аппарата, единой манеры звукообразования [10, с. 8]. В. Мухин [6] считает, что все факторы певческого процесса должны быть воплощены в целом ряде практических навыков пения (умений, доведенных до определенной степени автоматизации) с помощью регулярной и длительной тренировки. Достижение такого уровня, по его мнению, освобождает исполнителя от хаотичности и скованности, позволяя тем самым ему думать только лишь о творческом процессе. Образование правильного певческого звука, по его мнению, связано с усвоением основных певческих навыков на основе взаимодействия их в процессе пения [6].

Первым и основным для образования правильного певческого звука считается навык дыхания [6]. «В известном афоризме “школа пения есть школа дыхания” заключена мысль о важной роли певческого дыхания как источника энергии певческого звука. Оно должно быть эластичным, удержанным, свободным, глубоким, тренированным» [10, с. 20].

Ученые выделяют три типа певческого дыхания – ключичное (вдох верхней частью грудной клетки), реберно-диафрагматическое (вдох ребрами), брюшное дыхание (вдох диафрагмой). Ю. А. Ковнер [3] считает, что при правильном полном вдохе нижние, средние и верхние доли легких наполняются равномерно. В жизни мы не задумываемся о дыхании, оно воспроизводится рефлекторно, а при пении певец должен научиться правильному, полноценному дыханию, при котором легкие наполняются воздухом равномерно. Л. В. Шамина [10] дополняет это перечисление смешанным типом певческого дыхания и указывает на то, что основой его формирования является нижнереберный (диафрагматический) тип, дающий возможность каждому певцу приспособиться к удобному для него состоянию вдоха. При этом используются все типы дыхания, за исключением ключичного. Она отмечает, что диафрагматический тип дыхания от природы встречается очень редко, а его усвоение требует крайне длительной тренировки.

Определенные жанры народных песен требуют непрерывного, «бесконечного» дыхания, а поэтому могут быть исполнены только коллективно – хором или ансамблем. Такое дыхание называется «цепным» и означает попеременное, незаметное дыхание участников хора, попеременно слова. В народном коллективном исполнительстве такой тип дыхания считается одним из самых основных. Берется оно по очереди отдельными певцами или небольшими группами. Цепное дыхание сохраняет непрерывность звуковой линии. Такой навык вырабатывается путем усердных тренировок.

В русском музыкальном фольклоре цепное дыхание является главным выразительным средством; обычно оно используется при исполнении хороводных или протяжных песен. Благодаря этому типу дыхания в народном хоре достигается удивительный эффект при исполнении протяжных, раздольных песен [1].

Д. Л. Локшин [5] особенно подчеркивает взаимодействие различных навыков как основную закономерность в певческом процессе. Прежде всего, этот принцип касается таких факторов, как дыхание и звукообразование. Он отмечает, что выработка правильного певческого дыхания не может происходить вне звука, а должна выстраиваться при помощи взаимодействия с работой гортани, то есть с работой голосовых связок. Однако на первых порах для усвоения правильного вдоха и выдоха (с разделительным между ними моментом — задержкой дыхания) возможны и отдельные упражнения без звука, но, безусловно, в ограниченном количестве.

По мнению В. Мухина [6], именно опора звука на дыхание и является необходимым условием правильного взаимодействия двух важнейших факторов звукообразования – дыхания и работы гортани. Как только исполнители усвоили работу данного механизма, следует укреплять и овладевать навыком дыхания на звуке, используя для этой цели простые упражнения на одну из гласных, например, гласную «а»; выдерживание звука, соединение звуков по два-три в гаммообразном движении, в пределах наиболее удобной части диапазона, так называемой «примарной зоны» [6].

В. Мухин говорит о том, что образование правильного певческого звука тесно связано со способом его возникновения в голосообразующем аппарате (гортани), с характером функционирования и работы голосовых связок. Плотное их смыкание, исключающее возможность утечки воздуха, то есть непроизводительной его траты – вот что необходимо, по его мнению, для воспроизведения правильного певческого звука. В связи с этим говорят о так называемой «атаке звука».

Атака звука – это начальный момент его возникновения. «Атаковать» звук можно по-разному. Как указывает Л. М. Жарова, различают три вида атаки: твердую, мягкую, придыхательную [4].

В. Мухин рекомендует что-то среднее между твердой и мягкой атакой, а именно четкое, энергичное, но при этом мягкое начало звука, что способствует плотному смыканию голосовых связок и, как следствие, предохранит от утечки воздуха, непроизводительной его траты.

Твердая атака с ее активным образованием звука менее желательна при постоянном использовании, а в ее преувеличенном, утрированном виде даже вредна. Как и Л. М. Жарова, В. Мухин [6] говорит о том, что придыхательная атака влечет за собою вялое и расслабленное звучание, неустойчивое и неконкретное, вследствие чего рекомендует отказаться от ее частого применения на начальных стадиях. Однако иногда он может принести пользу для устранения некоторых недостатков звукообразования. В. Мухин настаивает на том, что «основной, ведущей формой вокальной работы должна быть рекомендована атака, средняя между твердой и мягкой с ее в меру энергичным, точным и вместе мягким началом звука» [6, с. 304].

Характерной чертой народного вокала является «разговорность» пения. Нужно петь так, как говоришь – это один из основных принципов в народном исполнительстве. Благодаря этому появляется выразительность слова и ясность мысли. А, как известно, один из основных способов донесения мысли до слушателя – это четкий, понятный текст. Поэтому дикция должна быть чрезвычайно острой и конкретной, с таким же произнесением гласных и согласных, как и в обыденной разговорной речи [1].

В обучении народному пению большое значение имеет первичная (наследуемая) или вторичная (искусственно приобретенная) артикуляция. Л. В. Шамина считает, что, когда обучающиеся певцы не владеют первичной артикуляцией, им ничего не остается, кроме как копировать фольклорную манеру. Но даже при самой скрупулезной передаче нотного текста, внутреннего пульса, динамики, имитации тембра это не позволяет им выразить главное в фольклорной интерпретации – живую, органическую спонтанность песенной речи, артикуляции, первично связанной со всей синкретической системой фольклорного исполнительства и самого бытия фольклора [10, с. 6].

Даже усвоив фольклорную манеру, включая артикуляцию органов речи, даже научившись импровизации напева, певцы порой не ощущают свой репертуар, как свою живую речь. Только продолжительная тренировка в монодиалектном режиме может дать результаты: певец ощутит конкретный музыкальный диалект как “свой”, “родной”, но при этом множество других русских диалектов останутся для него по-прежнему чужими.

По мнению Л. В. Шаминой, обучение народному пению на основе общерусского языка и утилизации опыта вокального искусства даст

певцу школу (как сумму специальных знаний, навыков и умений), разовьет его голос и вооружит певческими навыками, на основе которых он сможет не только симитировать любой музыкальный диалект, но исполнять еще и авторские сочинения, написанные в народном стиле и рассчитанные на исполнение народным голосом [10, с. 7].

Все вокальные навыки – дикция, дыхание, стиль и манера пения, выработанные при систематических занятиях по народному пению, – в конечном результате позволят детям овладеть разными формами народного пения – хоровым, ансамблевым и даже сольным [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байтуганов В. И. Народная манера пения и обучение ей. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2011. 126 с.
2. Вокально-хоровая работа в детском фольклорном коллективе. [Электронный ресурс] : <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2014/11/04/vokalno-khorovaya-rabota-v-detskom-folklornom>
3. Дмитриев Л. Б. Вопросы вокальной педагогики. М. : Музыка, 1976. 39 с.
4. Жарова Л. М. Начальный этап обучения хоровому пению // Работа с детским хором / под ред. В. Г. Соколова. М. : Музыка, 1981. С. 12-18.
5. Локшин Д. Л. Работа в хоре. М. : Профиздат, 1964. 302 с
6. Мухин В. Вокальная работа в хоре // Работа в хоре / под ред. Д. Л. Локшина. М. : Профиздат, 1964. С. 154-180.
7. Науменко Г. М. Фольклорная азбука. Методика обучения детей народному пению. М. : Современная музыка, 2013. 132 с.
8. Огороднов Д. Е.. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. Киев: Музична Украина, 1980. 65 с.
9. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. Изд. 3-е. М. : Музыка, 1968. 250 с.
10. Шамина Л. В. Школа народного пения. М. : Русская песня, 1997. 60 с.

© Е. А. Брежнева, 2016